

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

MISLENE DE OLIVEIRA

**POÉTICA DOS TRAÇOS EM *LAR*, DE ARMANDO FREITAS FILHO
UM ESTUDO SOBRE A AUTOBIOGRAFIA**

PORTO VELHO – RO

2016

MISLENE DE OLIVEIRA

POÉTICA DOS TRAÇOS EM *LAR*, DE ARMANDO FREITAS FILHO
UM ESTUDO SOBRE A AUTOBIOGRAFIA

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado Acadêmico em Estudos Literários, da
Fundação Universidade Federal de Rondônia, sob
a orientação da Profa. Dra. Milena Cláudia
Magalhães Santos, para obtenção do Título de
Mestre em Estudos Literários.

PORTO VELHO – RO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA
BIBLIOTECA CENTRAL PROF. ROBERTO DUARTE PIRES

O482p

Oliveira, Mislene de

Poética dos traços em Lar, de Armando Freitas Filho: um estudo sobre a autobiografia / Mislene de Oliveira. Porto Velho, Rondônia, 2016. 96f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Fundação Universidade Federal de Rondônia / UNIR.

Orientadora: Prof. Dra. Milena Cláudia Magalhães Santos

1. Poesia contemporânea 2. autobiografia 3. Armando Freitas Filho
I. Santos, Milena Cláudia Magalhães II. Título.

CDU:82-1

Bibliotecária Responsável: Ozelina Saldanha CRB11/486

MISLENE DE OLIVEIRA

POÉTICA DOS TRAÇOS EM LAR, DE ARMANDO FREITAS FILHO – UM
ESTUDO SOBRE A AUTOBIOGRAFIA

BANCA EXAMINADORA:



Prof.^a Dr.^a Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (Orientadora - MEL/UNIR)



Prof.^a Dr.^a Rosana Nunes Alencar (UNIR)



Prof.^a Dr.^a Lilian Reichert Coelho (UFSB)

Aprovada em: 31 de Agosto de 2016, Vilhena/RO.

Dedico este trabalho a todos que por alguma
razãome motivam a compreender a vida pelo viés
da felicidade.

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço a meus pais, Odete e Cefas, pela oportunidade de chegar até aqui. Agradeço a toda minha família também.

Agradeço a minha orientadora Milena pela direção na pesquisa. Por me deixar segura e por me deixar crescer.

A Rosana e a Lilian que junto à Milena já me acompanham há alguns anos. Suas contribuições se refletem nesta dissertação.

Tenho uma gratidão especial a pessoas que por diferentes formas contribuíram para a concretização deste trabalho: Adriana, Andressa, Anderson, Akemi, Carla, Herbert, Jaqueline, Rodrigues e Viviane.

Agradeço à UNIR – Universidade Federal de Rondônia, ao MEL – Mestrado Acadêmico em Estudos Literários e à Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, por todas as possibilidades para a execução e conclusão desta pesquisa.

.

RESUMO:

Considerado um dos principais nomes da poesia brasileira contemporânea, Armando Freitas Filho tem sua poética evidenciada pela tentativa sempre frustrada de apreender a vida no poema, sobretudo porque a própria linguagem inviabiliza qualquer intenção de realidade. No livro *Lar*, (2009), o poeta acentua esse embate ao considerar elementos autobiográficos nos poemas, por isso esta pesquisa tem por finalidade compreender a relação entre autobiografia e poesia no mencionado livro. A base teórica das análises consiste nos livros *Salvo o nome* (1996), *Mal de arquivo – Uma impressão freudiana* (2002) e *Papel-máquina* (2004), de Jacques Derrida. Discute-se, inicialmente, a questão do nome próprio, em seguida a questão do arquivo possibilitado apenas por traços de memória e, então, desenvolve-se a ideia da máquina de reprodução que torna o discurso autobiográfico sempre suscetível a mudanças do porvir. Por fim, tem-se que a inscrição autobiográfica em *Lar*, torna-se inseparável da linguagem poética.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea. Autobiografia. Armando Freitas Filho.

RESUMEN:

Considerado uno de los principales nombres de la poesía brasileña contemporánea, Armando Freitas Filho tiene su poética evidenciada por el intento siempre frustrado de captar la vida en el poema, especialmente porque el propio lenguaje impide cualquier intención de realidad. En el libro *Lar*, (2009), el poeta destaca este encuentro al considerar elementos autobiográficos en los poemas. Así, esta investigación tiene por finalidad, comprender la relación entre autobiografía y poesía en el libro mencionado. El análisis tendrá como base teórica los libros *Salvo o nome* (1996), *Mal de arquivo - Uma impressão freudiana* (2002) y *Papel-máquina* (2004), de Jacques Derrida. A través de esta teoría, se discute, inicialmente, la cuestión del nombre propio, en seguida la cuestión de archivo permitido solamente por trazos de memoria. Y entonces, se desarrolla la idea de la máquina de reproducción que hace el discurso autobiográfico siempre susceptible a los cambios futuros. Al final, tiene la inscripción autobiográfica en el *Lar*, que se convierte inseparable del lenguaje poético.

PALABRAS-CLAVE: Poesía contemporánea. Autobiografía. Armando Freitas Filho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I – A PROBLEMÁTICA DA AUTOBIOGRAFIA EM ARMANDO FREITAS FILHO: QUESTÕES LIMIARES.....	14
1.1 Legado crítico: uma visão geral	16
1.2 Legado crítico: Lar, e a autobiografia	24
1.3 A poética do inalcançável: depoimentos de Armando Freitas Filho	27
1.4 O nome próprio: na perspectiva do limite	32
CAPÍTULO II – POESIA E MEMÓRIA: UMA POÉTICA DOS TRAÇOS.....	40
2.1 Poética dos traços e arquivo em repetição: a perda da origem	41
2.2 Exergo: um caso a se notar, uma inscrição a se fazer	54
2.3 “Quem escreve nunca está nu, escrever é um escudo de papel”	56
CAPÍTULO III – A AUTOBIOGRAFIA E O PAPEL DA MÁQUINA	64
3.1 Máquina e memória	68
3.2 Autobiografia na sombra da máquina.....	78
3.3 A matéria suscetível da autobiografia	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo realizar um percurso analítico por aquilo que diz respeito à autobiografia no livro de poesia *Lar*, lançado no ano de 2009, de Armando Freitas Filho. Por ter o referido livro elementos autobiográficos, o problema de pesquisa consiste em entender o modo de leitura engendrado por essa relação (vida e poesia). A escolha do livro deu-seem razão de *Lar*, provocar uma tensão entrevida e escrita que comumente é associada à obra de Armando Freitas Filho, poeta que publica desde 1963. A constatação já pode ser feita pelo título do livro que parece abrigar tanto uma história familiar quanto intelectual por uma trajetória que passa pela seção da “1ª Série”, “Formação” e “Numeral”. A própria grafia do título já aponta para o funcionamento do sentido autobiográfico no livro: é estranhamente apresentada por um substantivo (lar) seguido de uma vírgula que fica em suspense. Sugerindo a ideia de que um aposto vem em seguida, é como se *Lar*, fosse ser significado por todas as seções do livro, porém com ressalvas, explicitadas pela colocação da vírgula (Lar vírgula). A leitura dos poemas confirma que não há unidade do sujeito numa possível busca de reconstituição da sua memória. Desse modo, pode-se questionar: como estabelecer/pensar um lar, uma tradição? E lar, entendamos, é o ponto de partida de uma origem de si, lugar do arcôntico (veremos melhor essa proposição no segundo capítulo) de uma vida. A escolha do tema, portanto, está ancorada na hipótese de que os dados autobiográficos ali implantados não estão a serviço de uma memória individual. Em *Lar*, a colocação do “eu” não marca uma única voz no texto, que supostamente seria a voz do poeta. A figura lírica tanto resvala para as proporções autobiográficas que se ligam ao nome do poeta, quanto para o “eu” das mediações poéticas e virtuais; isso quando não se encontra ausente. Nesse sentido, a escolha dos poemas visa empreender uma leitura que dê conta de especificar como esse movimento em direção ao autobiográfico é obsedado pelo poético, em que as instâncias do eu – autobiográfico e lírico, autobiográfico ou lírico, autobiográfico e também lírico – é apenas um dos pontos que marca a mistura dos gêneros.

No século XVI, a autobiografia, esse falar de si, foi atrelada à necessidade de construção de identidade, como destaca a estudiosa Elizabeth Duque-Estrada:

É consenso entre os estudiosos que o impulso à autorrepresentação conhece seus primeiros momentos no século XVI, mas torna-se uma prática sistemática somente no século XVIII; tal impulso, afirmam,

relaciona-se inicialmente à emergência da cultura renascentista humanista que se seguiu à desintegração do sistema feudal, quando a rígida hierarquia se dissolveu diante da profunda reorientação das relações sociais, econômicas, políticas, religiosas, etc., e se estabeleceu uma nova ordem, não mais baseada no poder divino, mas no reconhecimento da identidade em função das dinâmicas próprias à vida social (2007, p. 119).

Quer dizer, quando a organização social deixou de ser intermediada pelo sistema religioso e o ser humano passou a empreender de perto as relações sociais, houve a emergência de identidade, o homem precisou colocar-se à frente das representações sociais. Não há como separar um dizer de si de um dizer do mundo. Um propicia o outro. E o outro é propiciado na trama da “autorrepresentação”.

De acordo com Foucault, no século XVIII, sob o regime epistemológico da representação, a linguagem

em relação a todo conhecimento, encontrava-se ela, pois, numa situação fundamental: só se podiam conhecer as coisas do mundo passando por ela. Não porque fizesse parte do mundo numa imbricação ontológica (como no Renascimento), mas porque era o primeiro esboço de uma ordem nas representações do mundo; porque era a maneira inicial, inevitável, de representar as representações (2000, p. 409).

No século XIX, ainda segundo Foucault, a linguagem “[...]se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem. Tornou-se um objeto do conhecimento entre tantos outros [...]” (2000, p. 409-410). Nessa perspectiva, a linguagem alcança um caráter literário em que é possível um “desnudado poder de falar” (2000, p. 412). A representação, assim, é desassociada da linguagem, “ela se torna opaca, problemática, um objeto a ser conhecido”, e o homem acompanha esse mesmo percurso (2009, p. 25). Diante dessa nova formulação, a interpretação, o interpretado é o que responde pela verdade do texto (2009, p. 26).

Assim, diferentes estratégias foram formuladas para repensar a subjetividade a fim de responder “aos desafios éticos e políticos” oriundos nos séculos XIX e XX, tendo que romper com as ideias da tradição. Com os estudos de Nietzsche, Freud e Marx, Duque-Estrada ressalta, com referência a Gilles Deleuze, que

A desconstrução inclemente da noção clássica de sujeito tem como horizonte, independentemente de suas variadas formulações, a abertura para uma compreensão de uma subjetividade sempre em devir, de processos de subjetivação que não atendem a nenhuma finalidade preconcebida, pois que elas só se processam no acontecer contínuo e aleatório da própria vida [...] (2009, p. 39).

Na poesia de Freitas Filho, há essa força articulada na tensão entre vida e palavra quando o poeta intima o passado como constituição, e não apenas reconstituição, do seu *corpus* de poeta, na condição aberta do texto. Por isso, buscar aquilo que se tem como passado é já instituir e arquivar em poesia algo já do caráter de futuro – veremos essa formulação no desenvolvimento dos capítulos.

Nesse sentido, o poeta não apenas seleciona em seus arquivos cenas antigas, mas as constitui. Se o poeta faz alusão à vida, sua vida passada, por uma espécie de *repetição* e *violência* impostas pelo espaço poético (as palavras grifadas remetem ao percurso a ser feito pela perspectiva teórica de Derrida), a parcela original e intacta dessa vida não é recuperável, uma vez que a sua inserção no espaço do poema já coloca em suspense o que seja a origem. O que há de espontâneo (no que diz respeito à memória viva) em repetir? Por isso, uma hipótese que sustenta este trabalho diz respeito aos modos como Freitas Filho decide arquivar a tensão entre vida e poesia, que expõe a dificuldade de demarcar o que seja vida, memória, quando estas são encenadas no texto. Dessa forma, o modo de leitura que faremos sobre a autobiografia na poesia de Armando Freitas Filho é realizada a partir da ideia do *traço*, como aquilo que resta da memória, memória hipomnésica, que fica como arquivo.

O poeta e crítico Marcos Siscar (2011, p. 10), ao analisar a escrita de si em Ana Cristina César, refere-se a ela como *invenção da intimidade*. Afirmar que autobiografia termina apenas em linguagem é permanecer em um nível preliminar; Siscar estende a proposta apontando um “traço ético da encenação da subjetividade” (2011, p. 24), fazendo alusão à forma de alteridade forjada entre poeta e leitor e forçada até chegar à problematização da vida e poesia, excedendo o sujeito para uma encenação que já por teatralidade perde o *efeito da veracidade*. É também por esse viés que discorreremos sobre a poesia de Armando Freitas Filho em *Lar*, como uma performance de si que exige do leitor uma leitura em tom de suspeita daquilo que seria uma autobiografia. Dado esse fator como princípio norteador desta pesquisa, perguntas podem ser propostas: enquanto estatuto literário, o que a poesia tem a dizer/ser quando irmanada a dados autobiográficos, no caso específico de *Lar*? Qual a procedência do eu poético quando instaurado nessa posição? Um dos pontos para compreender a noção de autobiografia na literatura requer saber o que quer dizer a noção de nome próprio. A partir de Derrida, chegar-se-á mais perto desse debate naquilo que ele apreendeu como a desapropriação do nome.

Desse modo, para pensar as questões em torno da autobiografia em Armando Freitas Filho, esta dissertação foi dividida em três capítulos condizentes com os procedimentos metodológicos, que consistem em uma pesquisa de ação exploratória, de abordagem qualitativa, tendo como meio de realização a pesquisa bibliográfica. O primeiro capítulo contextualiza o percurso crítico do poeta. Como Freitas Filho tem uma história na poesia brasileira, é imprescindível considerar seu aporte crítico a fim de entender sua poética e estilo. A noção decorrente das considerações sobre a sua poética demonstra que sua relação com a linguagem é mediada pela ideia de impossibilidade de representação do real. Para pensar essas questões, tratamos da questão do nome próprio na esteira de Jacques Derrida, que, ao articulá-lo com a noção de escrita, já demonstra por si que há um desafio à ideia de veracidade da autobiografia. E chega-se à noção do *animal*, no qual Derrida, em *O animal que logo sou* (2003), decompõe os limites do eu intelectual e do eu humano/animal.

No segundo capítulo, relacionamos essa discussão preliminar à ideia da memória tal como Derrida dispõe em *Mal de arquivo* (2004). A memória, segundo o filósofo, nunca está presente em sua totalidade, mas resiste por traços que formam arquivos somente daquilo que restou dela. Portanto, verificamos o modo como a autobiografia é colocada em vigor na poesia de Armando Freitas Filho por referência a esse arquivo de natureza incompleta em relação à memória original. Como discorre Derrida, o arquivo passa pelo processo de repetição em que para instituir novos arquivos é necessário destruir o anterior, sempre em substituição de um pelo outro. Por isso, há relação entre a memória e a escrita, esta como suporte material em substituição externa à memória. O poeta evidencia essa incerteza da memória original em seus poemas, como se observará nas análises posteriores.

E o terceiro capítulo considera a relação que a reprodução do livro mantém com a dinâmica da autobiografia com base no livro *Papel-máquina* (2004), de Derrida. O autor põe em trâmite o livro enquanto suporte suspeito da memória, porque submetido a todo tipo de degeneração da matéria. Isso também coloca em questão a reprodução do livro que repete “sem fim” um dizer que deveria sustentar algo do espontâneo e único, a saber, a declaração em primeira pessoa. Por isso, a memória registrada no livro não pode persistir com a mesma natureza como foi na origem. As técnicas de reprodução alterariam então a dramaticidade lírica da construção poética, desviando a leitura para as questões poéticas e não autobiográficas simplesmente. E assim, a opção por essa sequência metodológica nos possibilitou observar como o par vida/poesia pode ser pensado no livro *Lar*, de Freitas

Filho, pois a questão abrange não apenas um gesto na escrita, mas o modo de leitura da autobiografia perpassa por todas essas discussões que colocam em cena¹ a própria linguagem, o nome próprio, a memória rasurada e o livro em seu processo de reprodução.

¹Derrida utiliza a palavra “cena” em diversos momentos de sua obra, sendo que a de maior amplitude diz respeito à “cena de escritura”, no livro *Escritura e diferença* (1995), na qual discute proposições de Freud, para, a partir daí, elaborar as noções de escrita e arquivo, tendo como uma das hipóteses de que toda escrita carrega seu traço, o que, dentre outras implicações, destitui a ideia de presença plena, estando o signatário de um texto já em relação com a assinatura do outro. Incorpora-se a definição de cena advinda da linguagem teatral. Numa cena, haveria, portanto, uma ação onde se representa um acontecimento, enfim, um drama, uma questão a ser resolvida; ao contrário de um quadro estático. É também nesse sentido que a expressão “cena literária brasileira contemporânea” pode ser pensada e é, de fato, utilizada em muitos textos sobre literatura brasileira contemporânea, sem uma definição fixa ou amplamente refletida, mas que remete às discussões sobre o tempo presente como algo ainda não fechado, definido.

CAPÍTULO I– A PROBLEMÁTICA DA AUTOBIOGRAFIA EM ARMANDO FREITAS FILHO: QUESTÕES LIMIARES

Este – apenas esse - foi o meu maior contato comigo mesma? O maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. O resto - o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome.

Clarice Lispector – *A paixão segundo G.H.*

Esta dissertação sobre a autobiografia está prestes a dar sua partida, por tradição e hábito, pela vida e obra de Armando Martins de Freitas Filho², poeta cuja produção se estende por mais de cinco décadas. Nascido em 18 de fevereiro de 1940, na cidade do Rio de Janeiro, Freitas Filho estreou como poeta no ano de 1963 com o livro *Palavra*. Em referência ao seu tempo, aderiu à poesia Concreta e, sobretudo, à Instauração Práxis, sem deixar de manifestar suas peculiaridades. A partir do livro *De Corpo Presente*, publicado em 1975, é intensificado o tom erótico, que se dirige imediatamente à vida, permanecendo o rigor com que constrói sua poética. A obra de Armando se compõe a partir dos seguintes livros, além dos já citados: *Dual* (1966); *Marca registrada* (1970); *A flor da pele* (1978); *A Mão livre* (1979); *Mademoiselle furta-cor* (1980); *longa vida* (1982); *3x4* (1985); *Cabeça de homem* (1991); *Números anônimos* (1994); *Duplo cego* (1997); *Fio terra* (2000); *Máquina de escrever* (2003)³, *Raro mar* (2006); *Lar*, (2009) e *Dever* (2012).

Em todos esses anos, Armando Freitas Filho permanece como um dos nomes fortes da poesia brasileira. É interessante, pois, avaliar o peso valorativo de um *nome*,

² Armando Freitas Filho recebeu o Prêmio Jabuti pelo livro *3x4* (1985), *Máquina de escrever* (2003) e *Raro mar* (2006). Em 2000 ganhou o Prêmio Alphonsus Guimarães, da Biblioteca Nacional, pelo livro *Fio terra* (2000). Freitas Filho tem poemas publicados em espanhol, catalão, francês, inglês, alemão e chinês.

³ *Máquina de escrever - Poesia reunida e revista* é uma coletânea que celebra os 40 anos de publicação de Armando Freitas Filhos no ano de 2003. A coletânea integra 12 livros publicados anteriormente e um inédito – “Numeral/Nominal”, que inicia a reunião.

exatamente quando de maneira muito habituada se justifica a escolha deste ou daquele autor, relevando sua importância para o cenário em questão. E como poeta de êxito e de longa carreira, Freitas Filho desenvolve particularidades em sua poética por onde se faz notar sua posição literária, e uma dessas recorrências (tradicionalmente especulada pela crítica) é a problemática da vida na poesia.

Nesse sentido, é preciso considerar a presença maciça do corpo na poética de Freitas Filho que reitera sua intenção em fazer a vida estar presente na escrita, pois não há nada mais certo no que se entende como realidade do que o corpo presente. Compreender, portanto, a tensão do autobiográfico no livro *Lar*, requer um olhar para esse elemento constante em sua obra e que se afasta do seu *eu*. Para um prévio e breve assentamento sobre a impossibilidade de um *eu* que se dirige diretamente ao escritor (pessoa) com base em estudos contemporâneos reportamos às palavras do crítico inglês Michael Hamburger, que se encontram no livro *A verdade da poesia* (2010), no capítulo denominado de “Máscaras”, em que o autor evidencia essa tendência a partir dos escritores modernos:

A poesia lírica, portanto, dependia mais da unidade da experiência interior – do que daquela série de acontecimentos exteriores que proporcionavam uma estrutura para a narrativa em verso ou prosa. Embora essa unidade não fosse necessariamente a que Hugo Friedrich chama de o eu empírico – ele parece admitir que o ‘eu’ confessional da poesia romântica sempre foi idêntico ao ‘eu empírico’ do poeta, e que essa identidade é uma regra da qual os poetas posteriores se desviaram, ao passo que sempre foi a exceção – apesar disso, as dúvidas acerca da coerência do eu estavam destinadas a se juntar à consciência que o poeta lírico tem de sua liberdade peculiar para escapar a ela inteiramente e “ocupar algum outro corpo” (2010, p. 86).

Mesmo que alguns traços nos poemas de *Lar*, sugestionem uma referência a Armando Freitas Filho, a consciência poética advém de um eu complexo que perpassa os fatos, e não simplesmente como superação desses fatos pela lógica conotativa do poema, mas como extensão e dispersão da figura lírica no texto que incita a discussão da vida pelo trabalho poético.

No atual cenário literário brasileiro, desde os anos de 1970, tornando-se mais evidente nos anos 2000, percebe-se uma recorrência da escrita autobiográfica: “[...] anuncia-se o esgarçamento do nível ficcional em favor de um texto cada vez mais autorreferencial, autobiográfico, o que geraria uma crise no estatuto ficcional do texto” (MAGALHÃES, 2010, p. 54). A crise reside no fato de que a natureza literária, “o seu viés ficcional”, estaria perdendo força a ponto de envergar o conceito de “literatura”.

Entretanto, a intenção do nosso estudo não é rejeitar a ideia de mudança no conceito tradicional de literatura, a partir de Armando Freitas Filho em *Lar*, mas, como afirma a autora, “[...] enfatizar que as diferenças fundantes de cada uma⁴ remodelam esse conceito, reafirmando a literatura como o espaço em que tudo se pode dizer e da maneira como se quer dizer” (MAGALHÃES, 2010, p. 54). Cada obra suscita particularmente uma compreensão acerca da função da literatura, e “não há nenhuma razão para ver na mistura de gêneros um empobrecimento do que seja literatura” (MAGALHÃES, 2010, p. 54).

Por outro lado, discutir autobiografia na poesia já é empreender um exercício que questiona as possibilidades dos gêneros literários. Deve-se levar em consideração o modo como a filosofia ocidental a tem debatido, no que diz respeito ao posicionar do homem perante o mundo para conhecimento de si mesmo. Sobre a questão, Elizabeth Muylaert Duque-Estrada, no capítulo intitulado de “Im/Possibilidade da Autobiografia”, do livro *Devires autobiográficos – A atualidade da escrita de si*, diz que:

Talvez a maneira mais apropriada de abordar o tema da autobiografia seja afirmando positivamente aquilo que ela não é e não pode ser, afirmando a sua impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa. Uma impossibilidade ainda mais incontrolável, quando se tem em vista o desejo de contar a verdade em um nível anterior aos simples critérios de veracidade da narrativa: aquele nível em que o próprio ideal de verdade já não basta para dar conta das razões mais profundas do dizer (2009, p. 17).

Essa consideração faz pensar na autobiografia, como afirma a autora, a partir do campo da impossibilidade, pois querendo existir por meio da literatura, acaba por sair da sua condição de verdade. Não que a verdade se torne simplesmente uma mentira porque emaranhada de conotações, mas a relação da literatura com a verdade/vida torna-se um modo de questionar a vida no texto.

1.1 Legado crítico: uma visão geral

⁴A estudiosa se refere às obras cujos autores ela cita como exemplos da recorrência autobiográfica: “[...] poetas como Ana Cristina Cesar, Adélia Prado e Manoel de Barros; prosadores como Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Cristovão Tezza, Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, para citar apenas alguns com relativo prestígio perante a crítica nacional” (MAGALHÃES, 2010, p. 54).

Responsável pelo estudo de Armando Freitas Filho na coleção *Ciranda da poesia*⁵ (2011), Renan Nuernberger, também poeta, ao analisar o poema “Panorama”, do livro *Palavra* (1963) destaca que

O poema tenta equacionar, por um lado, a consciência dos procedimentos técnicos e a materialidade das palavras que o constituem e, por outro, o impulso incontrolável da vida que invade aquela estrutura por deliberada vontade do poeta e que desestabiliza o texto (p. 11).

Essa afirmação pode ser aplicada não só a esse livro de Freitas Filho, mas aos demais, mesmo que esse arranjo tenha tomado outras formas de acontecer. A primeira seção do livro *Palavra*, por exemplo, denomina-se “Infância”, e com procedimentos ligados à poesia Práxis, o sujeito lírico faz menção no primeiro poema ao “branco” da “coisa não sendo”, um espaço do “não nascido”, onde tudo passará a existir *pela* escrita. O gesto complexo de tentar balancear duas polaridades diferentes (a vida e a escrita) resulta no *paradoxo* qual o próprio poeta afirma constituir a sua obra, como veremos no decorrer do capítulo.

Em “Dual”, de 1966, Armando Freitas Filho acentua a questão do corpo como ponto central da vida no poema para pensar a relação corpo do poeta/corpo da escrita, como se vê na primeira estrofe do poema “Raio-X”: “Magro e amargo/ um corpo distende/ cercado de treva/ tato mais dente” (FREITAS FILHO, 2003, p.126-127). Em *De corpo presente*, de 1975, percebe-se essa relação em sua versão mais aguda, como sugere o poema “Carta”: “Eu te escrevo com o meu corpo/ com o meu sangue constante”, e na segunda estrofe: “palavra-pulso que me percorre:/ fluxos de azaléias sob a pele” (FREITAS FILHO, 1975, 2003, p.198-199). Então, a escrita está tão presente ao corpo, ou o corpo à escrita, que fica difícil “descolar” esses dois elementos. A última parte do livro chama-se “Memorial”, na qual se encontra mais um gênero próximo à autobiografia: “Auto-retrato”: “No papel fino do espaço/ minha figura pausa/ seus traços e braços: pedaços, quebra-cabeça” (FREITAS FILHO, 1975, 2003, p. 221). Ora, se para Freitas Filho a escrita e a vida se confluem, esta se apresenta em traços, pedaços, quebra-cabeças.

A partir dessa publicação, em 1975, quando estava há cinco anos sem publicar, maior intervalo que até então havia feito, Freitas Filho “enfrenta as tensões entre poesia e

⁵A coleção foi idealizada pela editora EDUERJ, sob a direção de Italo Moriconi, com o objetivo de reunir poetas que produziram a partir dos anos 70 sob a crítica de autores que também são poetas.

vida tão profundamente, que, por vezes, embora não resolva o impasse, os dois signos quase não se distinguem dentro do ‘Texto⁶’” (NUERNBERGER, 2011, p. 21-22), como notamos nos exemplos acima citados. Esse procedimento é levado a sua máxima ao fazer do seu corpo uma representação da vivência no poema, mas essa representação se torna evasiva e aponta como é frágil a tarefa de absorver a realidade por meio da escrita.

Aoler e flagraro viver humano, o poeta carioca, como uma de suas vertentes, apela para o teor sexual, um impulso carnal que faz manifestar as cenas de alteridade. Conhecer “de cor” o corpo torna-se insuficiente, é necessário um outro corpo para “[...] penetrá-lo e envolvê-lo, tornando a experiência sexual uma possibilidade de conhecer melhor a si mesmo, ao outro e ao mundo – ainda que essa possibilidade em última instância fracasse” (NUERNBERGER, 2011, p. 25- 26). Isso se pode notar no quarto poema sem título da seção “Mademoiselle Furta-cor” do livro *À mão livre*(1979), em que ao produzir um movimento de “penetração” ao outro a ponto de se “misturar” e “mastigá-lo” acaba por “esmagar” esse outro e se “esmigalhar”, ou seja, termina na diluição de ambos:

Seu corpo que escancara
gargantilha onde mergulho
minha cara, e gargaralho
nos teus pêlos nos teus tufos
e me misturo no que escorre
e te mastigo nos teus peitos.
Eu engulo o que está dentro:
A organza do orgasmo, a nuância
e tudo range – gargantua –
suareja e gargalhanta
nos teus beijos feito espuma
de onde arranco estes teus beijos
em pedaços, derramados:
boca de sangue, grito e rouge
morde a fera de esponja
que se espoja em cada espamo
eu te esmago sob a pata

⁶O autor faz relação com um poema de Freitas Filho do qual esse é o título e pertence ao livro *De corpo presente* (1975). Ressalto aqui, as duas últimas estrofes do poema:

[...]De cor eu sei (sempre) o meu corpo:
malha que me veste na camisa de força
da sua nudez – jaula, grades, capuz
de pele e esperma, mudo vulto envolto

na textura de sua própria epiderme
sem furos, de onde eu não escapo:
muros de mim, catapulta que espera
a bala do acaso que a morte dispara
(1975. 2003, p.186)

e me esmigalho nos teus braços

gargantalha gargalha
gargalhanta gargalhada

(FREITAS FILHO, 2003, p. 237)

Assim, “A tentativa de alcançar o impossível – o impulso em direção ao signo *vida* – beira à dissolução do próprio eu e do outro” (NUERNBERGER, 2012, p. 31). Encontra-se na poesia de Freitas Filho um “eu” extenuado que parece se esvaír pela condição do texto. E nessa empreitada, como modo de tentar capturar até o fim aquilo que se quer, a elaboração poética torna-se sistemática, há uma “obstinação excessiva pelo labor poético”, mas que ainda não capta a verdade da vida. E diante do impasse, o poeta sabe que a obra nunca ficará intocável como “resultado final da oficina” (*apud* NUERNBERGER, 2011, p. 82).

Com o lançamento de *À mão livre*, as publicações de Freitas Filho serão regularmente realizadas de três em três anos, fato para o qual Renan Nuernberger chama a atenção:

A proposta de uma produção serial regulamentada em triênios não combina, *a priori*, com uma poética que pretende aproximar-se da vida recebendo seus influxos irregulares e fatalmente impossíveis de se programar. Mas é nessa complexa tensão, a “overdose de rigor”, que o poeta opera: incorporando a vida, desestabiliza o poema; fixando o poema, estanca a vida – reciprocidade constante que lhe dá ímpeto e, ao mesmo tempo, angústia (2011, p. 26-27).

Por que ligar fatos de natureza metodológica – e até mercadológica? – à elaboração poética? Em Freitas Filho, a insígnia vida personifica-se de tal modo que se torna interessante esse aspecto no desenvolvimento da proposta de análise deste estudo. É como se a vida acompanhasse de perto não só o processo de composição dos poemas como também o de reprodução do livro. Se a publicação dos livros é programada por triênios, então, a poesia recebe interferência dessa condição escolhida pelo poeta; é como se obedecesse a um cronograma.

Sobre o livro *longa vida* (1982), a crítica Heloisa Buarque de Hollanda, importante pensadora da literatura brasileira, em publicação feita originalmente no *Caderno B*, do Jornal do Brasil, em 09 de abril de 1983, caracteriza de *dualidade* as modalidades em tensão na poesia de Armando Freitas Filho:

Tratando de dualidade, tentando distinguir e resolver onde a paixão/onde o texto, quando a poesia/quando a vida, o poeta não abre mão de sua marca registrada: um compromisso jurado e sacramentado (ainda que altamente emocionado) com o rigor no trato com a palavra.

Ora, é preciso considerar essa dualidade quando se objetiva estudar o caso da autobiografia nesse poeta. Esse traço insere a poesia de Freitas Filho em uma esfera ambivalente que dificulta o acesso ao limite entre o gênero poético e o gênero autobiográfico. Mas esse “rigor no trato com a palavra” tem um tom interessante: a vida, que só se define por conceitos erradios, é bruscamente forçada a ficar presa nessa “cadeia construída de palavras”, mas que por *não ser, nunca poder permanecer*, ela nunca está presa, afinal.

Quando a autora enfatiza, em *longa vida*, “o rigor no trato com as palavras”, o faz em pertinência contextual à publicação do livro em que se tinham resquícios da poesia marginal⁷. Freitas Filho, portanto, afasta-se dessa vertente para uma posição particular:

O que identifica a longa vida e obra de Armando é, exatamente, o partido que tira deste estado de alerta, ou mais precisamente, da recusa às “facilidades” da emoção e da escrita. Em seu texto não se observa — salvo em raros momentos — aquela opção pela poesia instantânea, informalmente pessoalizada, anotada, diretamente “psicografada” do dia-a-dia que marcou a poesia brasileira recente (1983).

Essa “recusa às ‘facilidades’ da emoção e da escrita” persiste na trajetória do poeta carioca. Desse modo, a autobiografia enquanto dizer espontâneo de um “eu” já tem sua contrapartida nessa tentativa de retesamento de Freitas Filho, como se pode notar no primeiro poema do livro *longa vida*:

Sou um livro aberto
Mas o que eu digo
não se escreve
[...]
(FREITAS FILHO, 2003, p. 299).

Reportando ao poeta Cacaso, e em consideração aos livros *De corpo presente*, *À mão livre* e *longa vida*, Viviane Bosi detecta em Armando Freitas Filho dois tempos em referência ao trapezista: “o pulo e a procura do tempo exato”. Na fase inicial, Freitas Filho atinha-se mais ao pulo, “como se escrever fosse questão de sobrevivência, num arranque para a vida” (2000, p.11). Entre a escrita e a vida, e a passagem de uma à outra, “há uma

⁷De acordo com o crítico Ivan Marques, os poetas dessa geração “propuseram uma relação desintelectualizada com a poesia e restauraram alguns dos principais procedimentos da vanguarda modernista — o poema-piada, a poesia-minuto, a linguagem coloquial e espontânea” (2008, p. 188).

aceleração de choque, de fio desencapado” (2000, p. 16), - que prossegue em *Cabeça de homem* (1991) – uma tentativa viciante de desestabilizar a imagem completa, o objeto construído. É uma gula de fixar e destruir a vida ao mesmo tempo, nessa tentativa de “casar coisa e palavra” (2000, p.16).

Atendo-se agora ao livro *3x4* (1985), vê-se que a capa, além do próprio título, também se liga à temática autobiográfica ao estampar um retrato caricaturado de Armando Freitas Filho. Em consideração a isso, Italo Moriconi diz: “Sujeito representado e, no entanto, inalcançável – como num retrato 3x4.” (2015). Nesse livro, Freitas Filho registra a inaptidão da memória: “Não decoro mais seu rosto: o acaso cai aí, como uma sombra/ como um chapéu desabado [...]” e termina depois de sete versos: “não, Onã, nem com sua ajuda/ consigo lembrar/ o que minha mão deseja” (FREITAS FILHO, 2003, p. 374). A escrita, portanto, *acontece* mesmo com a “falha” da memória, nessa possível referência a Ana Cristina César. A partir de 1987, o “tema da escrita se impõe dominante, não como mera metalinguagem, antes como sentimento do mundo retesado entre a necessidade e a impossibilidade de dizer” (BOSI, 2000, p.18-19). Vale já notar que essa relação com a linguagem, única relação possível encontrada pelo poeta, é já um umbral para pensar a autobiografia sob as vias de Armando Freitas Filho. A linguagem inviabiliza uma proposta de ajuste do “eu”. Ou seja, a linguagem não é instrumento fidedigno para a representação, antes modifica na sua própria trama o discurso de si. No livro, *De cor*, de 1988, outra possível menção à Ana Cristina Cesar: “Você não para de cair/ fugindo/ por entre os dedos de todos [...]” (FREITAS FILHO, 1988, p. 410), diz os primeiros versos. O ato do suicídio de Ana C., ao cair do prédio, é registrado na escrita, mas o sujeito poético já assinalou sua incapacidade de decorar e por isso a impossibilidade de dizer. Então o registro parece mesmo só ser uma figura de reprodução que ganha sua plenitude *na* palavra, *na* escrita.

Já no livro *Fio Terra* (2000), Viviane Bosi contempla “a plena maturação” do poeta. Considerando a passagem do tempo e da morte, os poemas “por um esforço até muscular” tentam sobreviver aos cruéis dias que o leva cada vez mais para perto da morte. Na primeira seção, Freitas Filho arma uma espécie de diário, na qual ele inscreve o dia, mês e ano da escrita do poema. Um diário dado ao público. Assim, desestabiliza a noção de privado e público. Na segunda seção, “no ar”, o poeta intitula o primeiro poema de “Mãe, memória”, já referenciando o arquivo da família: “O relógio não marca mais o encontro/ e a sua hora [...]” (FREITAS FILHO, 2000, p. 579), projetando a mãe pela memória, o

sujeito lírico submete à virtualidade do diálogo, à *simulação da presença*, que, chamada como interlocutora, apenas sabe calar-se.

O poeta e crítico Alcides Villaça também estabelece uma importante contribuição para a compreensão da poesia em estudo. No título de seu artigo, ele já indica seu itinerário de leitura – *Reflexão na verdade sólida do corpo*—escrito para o jornal *Folha de São Paulo* em 2003, a propósito do livro, então recém-lançado, *Máquina de escrever*. Segundo Villaça,

Ele deseja captar tanto a verdade sólida do corpo como a mobilidade nervosa da especulação auto-reflexiva; mas, para reproduzir ambas, vale-se de um espelho -a linguagem- de cuja fidelidade logo desconfia e em cujos limites tanto se compõe como se desfigura. Essa operação dramática, a um tempo construtiva e destrutiva, é uma das tendências dominantes da lírica contemporânea, de que esta “Máquina de Escrever” é uma expressiva formalização⁸.

Se a linguagem é tida por Freitas Filho como um espelho não reflexivo, como enfatizado acima, então as imagens da solidez corporal e da fluidez do pensamento só podem aparecer distorcidas. Villaça ainda o coloca no cerne de uma questão contemporânea: a da identidade perdida que se expressa em literatura na forma de tensão ambivalente; na ambição de solidificar algo, quando muito, apenas esbarra. O que o crítico nota, e que se estende para as posteriores publicações de Freitas Filho, é o aparente controle do poeta sob sua produção, como já foi referido. Essas tendências regulamentadoras e obsessivas se desestabilizam na incapacidade de suportar o que ele tenta captar: a vida pela escrita, porque elas são da categoria da insuficiência, assinala Alcides Villaça.

Com o título “Objeto urgente”, Viviane Bosi realiza o prefácio do livro *Máquina de escrever* percorrendo criticamente todas as publicações ali presentes. Para Bosi, *Numeral/Nominal*, livro inédito da coletânea, acentua o estilo do poeta em relação aos anteriores, enaltecendo os contrastes de sua poética com o entrave de um “diálogo tenso da presença do homem frente ao tempo da vida” (2000, p. 5). Para enfrentar esse desafio, o livro sustenta-se sob uma coragem “entre raivosa e erótica” que resulta em um

esforço do coração, de modo a atirar-se contra o ‘mundo-parede’, que não pode fazer mais nada além de arranhá-la, limitado que é. Ciente dessa condição, o sujeito poético não desiste, e luta com ‘dentes, osso, ferro interior’ (BOSI, 2000, p. 6).

⁸São Paulo, domingo, 07 de dezembro de 2003.

A autora ressalta que os atos de escrever e de ler são sintomas de uma angústia e para estancá-la o poeta os reverte em repetições obsessivas. Na primeira parte do livro inédito da coleção, “Numeral”, o poeta tenta pegar o instante exato e rápido do sentir, mas o que ele faz é raspar em “ritmo errado, desenfreado ou gago, que não alcança o cerne fugidio das coisas” (BOSI, 2000, p.6). Já em “Nominal”, apesar dos vários temas, é a passagem do tempo que perpassa os poemas (BOSI, 2003, p. 7), elemento que traz intimamente consigo, como demonstra o poema a seguir em que a passagem do tempo é sentida pelo corpo: “Sessenta. O corpo começa/ a fazer sentido ou se deixar/ sentir por cada um dos cinco/ postos nos devidos termos:/ nublado, longínquo, rançoso/ sem escuta, suado, a cada dia [...]” (FREITAS FILHO, 2003, p.46). Ao mencionar sua idade real, o poeta inclui sua história no livro, mas enaltece a morte como fim de todos os corpos: “acompanhado pelo que pode ser/ os acordes finais – por todos –/ ou por um, em solo, apenas” (FREITAS FILHO, 2000, p. 46). Em outro poema, nomeado de “Pessoal e transferível”, o sujeito poético realiza um jogo na lírica:

Na primeira pessoa. No contrafluxo.
Em pé, encruado, sentindo a força
dos cabelos, das unhas, do dente decisivo
de camisa encardida, cheirando a suor.

Mando o que está escrito na cara
na testa, onde a linha do pensamento
que segue, à sombra, irregular e pontilhada
corresponde às rugas de expressão fixas

que interrogam rudes, mas nem esperam
respostas, recepção, reflexo:
sim, sou eu, cercado à cata do sentido.
(FREITAS FILHO, 2000, p. 73-74)

O poeta parece assumir uma voz no poema: “Na primeira pessoa [...]”. Mas veja que o título assinala a pessoalidade do poema, mas também a *transferência para* (qualquer um?). Então, o sujeito poético afirma: “sim, sou eu, cercado à cata do sentido”. Ele assume de novo um eu inespecífico que só garante sua autenticidade na própria afirmação do sim. Sim, mas ainda não se sabe quem fala. Assim, só há um “eu” inventado *na* escrita. O poeta parece se assumir no “eu”, mas o que ele diz de si não comprova a veracidade de sua pessoa. Quer dizer, escrever em primeira pessoa não foi suficiente para que a descrição pessoal apontasse para o sujeito que escreve. Por isso, o “eu” pode carregar apenas traços

do poeta insuficientes para dar autenticidade ao nome de Armando Freitas Filho. O que há, portanto, é um “eu” que existe apenas na escrita.

Por fim, em *Raro mar*, de 2006, João Camillo Penna afirma no prefácio: “Escrever decididamente não cabe na vida, da mesma forma como, simetricamente, a vida extrapola de todos os lados a escrita, deste desequilíbrio isomórfico, em que uma se traduz desigualmente na outra (a escrita), construindo-se o poema” (2006, p. 11). Portanto, em *Lar*, livro subsequente a esse, defendemos também que a vida se constrói *inevitavelmente por traços*, resultado de uma *poética do traço*. Será essa a concepção abordada em *Lar*, para se pensar a autobiografia sob aquilo que Derrida explana sobre o arquivo, o qual desenvolveremos no segundo capítulo.

1.2 Legado crítico: *Lar*, e a autobiografia

Ao prefácio do livro *Lar*, o estudioso Vagner Camilo atribui o seguinte título: “*Lar*, a autobiografia de uma poética”. Já de início ele aponta que um dos traços distintivos dessa obra é o veio autobiográfico. E esse tem uma aproximação, segundo Camilo, com o livro de poesia de Carlos Drummond de Andrade, *Boitempo*, publicado originalmente em 1968. A diferença entre Drummond e Freitas Filho se dá quando este não realiza a “perspectiva distanciada e o registro humorístico mais jovial” (2009, p.9), encontrados no livro de Drummond (além dessa influência, Freitas Filho retém algumas perspectivas de Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar). Ao contrário do que se espera de imediato em uma obra de veio autobiográfico, Freitas Filho dá primazia, quando instaura em sua poesia influências drummondianas, aos sentidos que “tratam do indivíduo, da própria poesia e das *tentativas de explicação do ser e estar no mundo*” (2009, p. 10, grifos do autor). Estruturalmente, e de forma geral, os poemas são breves, os versos são livres e brancos, norteados pela presença do *enjambement*; a vírgula e o travessão são sinais de pontuação recorrentes; do ponto de vista morfológico, é marcante a presença de adjetivos, especialmente, quando é visível o traço descritivo.

Vagner Camilo destaca a terceira seção do livro, “Numeral”, formada por poemas numerados, que teve início em *Máquina de escrever* (2003) na seção “Nominal/Numeral” – 1 ao 31 -, e depois prosseguiu em *Raro Mar* (2006) - 32 ao 65 -, passando por *Lar*, - 66 ao 100 - e prosseguiu em *Dever* (2013) - 101 ao 137 -, como se os poemas estivessem em uma contagem crescente. Segundo Camilo, esse procedimento demonstra a consciência que o

poeta tem da morte, do tempo como “aniquilador” (2009, p.13), noção concretizada por meio de seu corpo: “[...] a evocação do *corpo* representa uma forma de fuga às abstrações, à transcendência, justamente pelo apego à total imanência física” (2009, p.14). Essa inclinação a pensar sobre “o transitório, o precário e a morte” requer pensar também em outro elemento soberano a eles: o tempo (2009, p. 14). A retomada do passado e a inclusão de dados do presente na poesia sugerem um questionamento sobre o tempo que interfere diretamente no cerne da obra de Armando Freitas Filho.

Também em consideração ao livro *Lar*, o poeta e crítico Marcos Siscar, sob o título de *Poesia e Sinistro*, inicia sua resenha fazendo alusão ao vazio que se estabelece hoje na relação poesia brasileira e sua historiografia recente⁹: o passado parece sempre o lugar de atraso ou onde estão os “modelos” arcaicos e em desuso, presos a uma vitrine à espera de serem revitalizados. O autor esclarece que, numa época onde o futuro perdeu a aura, relacionar-se espontaneamente com o passado próximo parece ser um gesto compreensível. Essa questão Siscar elucida no texto “Tomar pé”:

Já há algum tempo, percebe-se o desejo de “virar a página” da história. Esse desejo, que não se limita aos mais jovens, transparece na impaciência de alguns poetas e críticos com as tentativas de reconstituição dos vínculos com o passado. Como se nos dissessem: vamos esquecer um pouco o que passou, e vamos olhar para o que está acontecendo *agora*. Mas fico me perguntando: como saber o que está acontecendo agora sem levar em conta os usos que fazemos do passado, os recalques, as tensões, os aproveitamentos; sem avaliar as continuidades subjacentes, os desejos de rompimento, as declarações de enfado, os entusiasmos ingênuos; sem levar em conta que aquilo que foi escrito no passado também está sujeito à releitura e à rehistorização, que é a condição paradoxal da contemporaneidade (2012).

A leitura de Siscar aponta para a tradição literária reivindicada em *Lar*. Embora nossa perspectiva de análise contemple as figurações que se centram em torno das imbricações do “eu” poético e do pessoal para uma demanda de leitura, suscitada pela própria possibilidade de referência pessoal; há em *Lar*, um jogo também com a herança literária, como as referências implícitas e explícitas a Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, principalmente, cuja poesia Freitas Filho mantém “familiaridade”.

⁹ Essa discussão, tanto quanto essa expressão, está no texto “Tomar pé”, publicado pelo autor no seminário “Poesia Brasileira 1980-2010: Processos e Percursos”, organizado na PUC-Rio, em 2010, por Paulo Henriques Britto e Júlio Diniz. Disponível em: <<http://marcossiscar.blogspot.com.br/2012/10/tomar-pe-alguem-que-lejornais-e.html>> Acesso em 25 de janeiro de 2015.

Nesse sentido, o crítico acentua o caráter de memória do livro *Lar*, porém explica que a elaboração desse procedimento não se resume por si só e, embora os poemas proponham uma ordem que segue a cronologia de uma vida, como a inclusão de cenas familiares e escolares, “a própria miséria dos ‘fatos’” pede para que o jogo se jare visto. Portanto, a leitura não pode ater-se apenas ao “veio autobiográfico” que “em si mesmo é uma falsa questão”, mas à experiência ao mesmo tempo situada e deslocada de um sujeito (SISCAR, 2009). Porém como defendemos aqui, essa “falsa questão” existe justamente porque os traços autobiográficos estão sugeridos nos poemas. O fato de esses traços serem previstos no poema possibilita-nos discutir o entrelaçamento desses dois gêneros: a poesia e a autobiografia. O tom confessional para Siscar (2009), se há, é uma “confissão do corpo”, por isso o livro pode ser designado como uma “uma poética da decepção”¹⁰, “não apenas pelo fato de que o corpo nunca está além de seu segredo, mas porque o esfregar dos corpos também não é rejubilativo”.

Nessa direção, Siscar enfatiza que o livro de Freitas Filho exige um certo modo de ser lido. Saber o momento onde é possível flagrar sua verdadeira intenção, descobrir seus acobertamentos por debaixo da proposta aparente. Esses enalços

são índices de uma poética que se comenta, que expande sua metalinguagem. O drama se dilata, assumindo o risco de remeter “sem parar”, compulsivamente, a seu próprio inacabamento, a seu situado “castigo”. O poema ensina o sinistro de modo tão abundante que faz dele seu próprio flagelo (2009).

Esse procedimento no livro de Freitas Filho é uma resposta que serve de provocação ao que se exige da poesia, a saber: “uma coerência, uma atitude, uma função”, (2009). Segundo Siscar, o gesto do poeta é um desdobramento contemporâneo que se refere à tarefa de atribuir uma função à poesia, mas já sabendo de antemão que essa exigência é inatingível.

Uma crítica de viés divergente do que até aqui foi apresentado é assinada pelo poeta paulista Luis Dolhnikoff, sob o título de “Armando Freitas Filho: onde a poesia não mora”, para a revista eletrônica *Sibila*. Em sua posição sobre o livro *Lar*, Dolhnikoff classifica-o como “fracasso capaz”, para opô-lo aos que ele considera como “fracasso incapaz”, que para Dolhnikoff é o que domina a poesia brasileira contemporânea. Esse

¹⁰ Na primeira publicação, o artigo *Poesia e Sinistro* recebeu o título de *Poética da decepção*. Disponível em: <<http://marcossiscar.blogspot.com.br/search?q=Poesia+e+Sinistro>> Acesso em 25 de janeiro de 2015.

conceito, segundo sua ótica, denomina aqueles que sabem de forma mediana juntar frases que produzem certas construções gramaticais e pela “capacidade” de usar a tecla *enter* (e então, ele utiliza a expressão para definir de forma geral o tempo atual: a “poética” da tecla *enter*) e que dessa forma estrutura a frase. Mas há uma ressalva “piedosa” para o caso de Freitas Filho: ele sabe bem mais que isso. E Dolhnikoff explica o porquê:

[...] entre os versos acima citados¹¹, “pela pureza áspera do padre” é um perfeito decassílabo heróico, acentuado na sexta e na décima sílabas, além de vertebrado por uma sequência integral de aliterações em *p*, que são por sua vez preenchidas pelo mesmo par vocálico *e-a*. Coisa de quem sabe (2009).

Ainda segundo Dolhnikoff: “[...] o resultado não *vibra*”. Para ele, os poemas de *Lar*, não passam de boas construções, diferentes daqueles poemas que cogitam maiores reflexões além da sua boa composição. Nesse sentido, o estudioso anula o veio autobiográfico da poesia de Freitas Filho como discussão fecunda acerca da escrita e da vida: “Não há esoterismos, cifragens, idiosincrasias ou complexidades nesses poemas que, como o título indica e o próprio prefácio assim explicita, versam sobre temas enfadonhamente familiares, em mais de um sentido” (2009). Para o crítico, ao contrário do que escreveu Siscar, a inserção memorialística não suscita uma questão pertinente e interessante à poesia contemporânea; para ele essas remontagens só dizem respeito ao poeta e a sua memória particular. Nossa leitura se contrapõe à de Luis Dolhnikoff, conforme será evidenciado nas análises dos poemas.

1.3 A poética do inalcançável: depoimentos de Armando Freitas Filho

No texto “Sou todo ouvido, olho, nariz, boca e mão”, integrante da *Revista Teresa de Literatura Brasileira* (2010), n. 10-11, Armando Freitas Filho tece considerações sobre sua própria poética: “Em setembro de 2006, completei 43 anos de poesia editada em livro. Para o bem e para o mal, meus poemas, ao longo desse tempo, adquiriram características próprias” (2010, p. 381). Para o bem, justifica-se pelo fato de todo escritor desejar possuir uma identidade enquanto tal; e para o mal, porque ao mesmo tempo quer fugir de determinações, o que o leva a provocar novas possibilidades para a sua escrita, “novas

¹¹Dolhnikoff se refere ao trecho: “pronto para a penitência [...] arranhado / pela pureza áspera do padre / diante da aridez de Deus, seja na primeira comunhão do menino de alma ainda pura [...]” (2009, p. 12) destacado por Vagner Camilo no prefácio de *Lar*, que integra o poema sem título iniciado por “Confesso. Diante da cara mascarada [...]”, da seção “1ª série” (FREITAS FILHO, 2009, p. 21-22).

ramificações”, diz o poeta. Sob o aspecto visual, ele afirma que sua poesia se arma como *puzzle* em que as peças não chegam a se encaixar, e “há sempre alguma coisa que falta ou sobra” (2010, p. 382). A poesia, afirma Freitas Filho, nunca pretende dar o definitivo e transita por diferentes paradoxos. Ele chama o seu paradoxo de “fixar o instável”, que desde 1991 persegue mesmamente de sua improbabilidade. Ao falar da coleção de poesia “Numeral/Nominal” que abre o livro *Máquina de escrever*, o poeta afirma:

[...] persigo o intento que acredito ser um dos melhores caminhos que a poesia contemporânea pode percorrer ou interrogar: o do poema aberto a todos os ventos da significação, longe dos pré-moldados estéticos e estáticos, das dicções didáticas, com causa e efeito explícitos, do poema, enfim, com uma taxa de imprevisibilidade maior chegando a surpreender o próprio autor, que, se não perde de vista o seu material, deixa o controle dele cada vez mais remoto (2010, p. 383).

Ele compara a sua poética com uma corrida de galgos; nela, os animais disputam entre si uma falsa lebre, um dispositivo, mais veloz que todos eles, partindo sempre à frente. Ao perceberem a lebre, os cães correm em disparada até a linha de chegada levados pelo instinto e, embora nunca cheguem a alcançar o alvo, “a caçam, com elegância, tenacidade e fé. Torço para conseguir manter em mim esses impulsos ou virtudes” (2010, p. 384), explica o poeta.

Então, capturar com a linguagem tem mais a ver com manutenção da vontade devotada que com o desejo de vitória satisfeito. E ao contrário dos galgos que ficam na constante ilusão de um porvir, Armando Freitas Filho diz estar sóbrio de devaneios, desse acreditar na iminente apreensão do seu objeto de desejo: “Se assim for, contudo, será isso desejável?”, pergunta o poeta em referência ao logro do que se quer prender para si.

No poema 19 do livro *Numeral*, é possível observar esse registro: o desejo insaciável do fim, que o coloca na eterna corrida de apreender o pensamento:

Escrever o pensamento à mão.
Reescrever passando a limpo
passando o pente grosso, riscar
rabiscar na entrelinha, copiar
segurando a cabeça, pelos cabelos
batendo à máquina, passando o pente
fino furioso, corrigindo, suando
e ouvindo o tempo da respiração.
Depois, digitar sem dor, apagando

absolutamente o erro, errar.

6 IX 2001

(FREITAS FILHO, 2003, p. 43)

Pode-se ver nesse movimento de escrita a problemática de alcançar um poema finalizado, pronto. Os verbos na forma de infinitivo e gerúndio dão conta desse movimento. A repetição da consoante /r/ simula o barulho da escrita no papel (reescrever, riscar, rabiscar, copiar, corrigindo, respiração, erro, errar), sempre a recomençar o processo. Primeiro escreve à mão, reescreve, revisa e depois digita o escrito. O que aí seria o fim das ações para se chegar ao poema, não o é para o sujeito lírico que ainda apaga e erra. Já se pode notar que a materialidade do corpo tem um tom importante no poema. Os suportes da escrita, o papel e o computador, como sugere o poema (“Escrever o pensamento à mão” e “Depois, digitar sem dor, apagando”), passam antes pelo suporte do corpo, quando a escrita era ainda pensamento. Enquanto o corpo orgânico sugere a vida pelas sensações sentidas: “[...] segurando a cabeça, pelos cabelos/ batendo à máquina, passando o pente /fino furioso, corrigindo, suando/ e ouvindo o tempo da respiração”, o papel e a máquina, como suporte do poema, assinalam sua indiferença à escrita: “Depois, digitar sem dor, apagando [...]”. É o que enfatiza Marcelo Diniz no texto que discorremos em sequência, “o maquínico como extensão do corpo”, o corpo como uma forma de articular o “eu” no poema, embora esses dois nem sempre coincidam.

Assim, o poeta e crítico Marcelo Diniz toma outro dispositivo para compreender o desempenho literário de Freitas Filho: o da entrevista. Ele nota por meio desse veículo o tom ambivalente dessa poesia. Com isso, pode-se perceber a que patamar o poeta leva o binário vida e poesia na sua obra. Com o nome de *A poesia entrevista: uma bio-grafia de Armando Freitas Filho*, Diniz, também poeta, suscita, nesse artigo, questões de abrangência literária através da entrevista que Freitas Filho cedeu à revista *Cult*, n. 40, no ano de 2003, a Adolfo Montejo Navas. Diniz baseia-se no livro *Máquina de escrever*, cujo título, nota ele, diz respeito a dois aspectos da poética de Freitas Filho: “o caráter maquínico de uma pulsão de escrita em tensão com o próprio instrumento da escrita concebido como engenho mecânico e ruidoso, extensão do corpo” (2003, p. 283). Essa tensão (como já foi acentuado pelo repertório crítico aqui selecionado), segundo Diniz, é o que impulsiona a obra.

Uma entrevista, também no cenário da literatura, antecede-nos à ideia de “um espaço de neutralidade comunicacional” (DINIZ, 2003, p. 283), de esclarecer certos aspectos poéticos, como se o escritor fosse esse outro, agora por trás da obra e poeta. No entanto, Diniz nota que a entrevista com poetas tende a ser “um espaço contaminado”, em que o limite do texto prosaico se confunde com o literário. Ele deixa claro: não propõe que a entrevista, nesses casos, seja um gênero literário, mas, sim, esse “espaço contaminado da escrita”. Reitera-se a seguir um trecho da entrevista, destacado por Diniz, no qual Armando Freitas Filho afirma:

João Cabral, poeta fundamental – mas péssima influência quando lido de maneira servil –, tem de ser enfrentado pelos que vêm depois, até para que possamos, por contraste, amá-lo melhor. Para mim, o poema hoje pede um menor controle do autor sobre seus resultados. Só assim se consegue interromper o esperado, o tom didático, monocórdio, a causa e o efeito da escrita cabralina. Um bom poema é sempre aquele que surpreende, em primeiríssimo lugar, ao seu próprio autor. Já não basta, para isso, trocar de mão e catar feijão. É preciso sempre que possível, escrever na contramão de si mesmo. O poema contemporâneo não necessita de pontos finais, ele não “acaba”, exatamente. Um certo ar de *flash*, de flagrante, de acaso, de ambiguidade enfim, são elementos que devem ser recuperados (2003, p. 288).

“A metodologia do descontrole”, como denomina Diniz nesse artigo, é a proposta de Freitas Filho. Um insinuar da obra, como se as palavras quisessem seduzir, sem, contudo, dar-se por inteiras, inclusive as da entrevista: “forçando-nos não só a conceber a vida pela ética da escrita, assim como a entrevista em seu registro de vertigem, poética em ação, a entrevista como espaço possível da escrita poética” (DINIZ, 2003, p. 290). Essa visão nos permite ampliar o debate sobre o autobiográfico no livro *Lar*, na medida em que a entrevista converge para um mesmo espaço de vida e a escrita, o que torna problemática a divisão dos gêneros imbricados.

Assim, escrever não é para Freitas Filho um “retrato” acabado da realidade. No poema a seguir, sem título, que está na seção “1ª série” de *Lar*, é possível flagrar o exercício complexo em dizer acerca do “que estava à vista”.

Começar o escrever era descrever.
Descrever era desmanchar o que está escrito.
O que estava à vista, parado
no pensamento, no jardim
e reescrever, de outra forma
em outra fôrma, o novo curso e rasgo.
Escrever é desespera e espera.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 30)

No poema, o ato de escrever não só se torna uma descrição de tudo o que já existe, mas tem seu sentido estendido para a negação, ou seja, *descrever* sugere um desfazer de tudo o que já estava escrito. Essa ação retrógrada em relação a um “começar” propõe um movimento de “vai e volta” que parece não cessar. E *descrever* (des)mancha(va) o que já estava escrito: apagava a mancha. Para o sujeito do poema, iniciar a escrita é lidar não com um papel em branco, mas com uma série de inutilidades, para lembrar Evando Nascimento¹², ou uma série de manchas. A palavra mancha, além de sugerir nódoa, também se refere ao vocabulário técnico do processo de impressão editorial que significa a parte impressa em relação à margem, sugerindo assim no poema a realização da escrita (da poesia) ao tirar o que já estava lá, *descrever* para *escrever*. E esse “reescrever, de outra forma / em outra fôrma”, adquire o caráter de outro que não mais aquele da origem - afinal a origem estava perdida - era um “novo curso” e, declara o sujeito poético, “rasgo”. “Rasgo” tem sua compreensão tanto como substantivo quanto verbo conjugado na primeira pessoa do singular do tempo presente. O próprio escrever é um rasgo que nunca está completo, ou o próprio sujeito lírico comete o rasgo, dado o sentido de tarefa irrealizável da escrita.

Esse poema, inclusive, nos impede de ignorar outro que se articula sobre a mesma questão, “Procura da poesia”, do livro *A rosa do povo*, de Drummond, dada a relação de intertexto entre os dois:

[...]

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
[...]
(2012, p. 9)

¹²“Quando se começa, nunca se está diante da folha ou da tela em branco, no papel, pano ou cristal líquido, a folha lívida e lisa já está cheia de clichês, montoeira de inutilidade que é preciso limpar para iniciar o trabalho [...]” (Evando Nascimento, 2008, pág. 213).

O poema de Freitas Filho assume o “não há desespero” de Drummond evocando a sua proximidade com a espera (“Escrever é desespera e espera”). Assim, há uma “tradução” do poeta mineiro que traz para o poema o desespero que há na espera; desespero que já há lá no poema de Drummond, pois não se deve esquecer que há nele uma espécie de conselho: “Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam”. Ora, o conselho é dado a um estado distinto daquele a que se aconselha conseguir. Então, o poema de Freitas Filho é essa tentativa de seguir o conselho, tomando consciência dos diversos estados da escrita: descrição/des-escrita, escrita/ reescrita. Esses processos do trabalho com a escrita sugerem um acatamento também ao verso: “Convive com teus poemas, antes de escrevê-los”; antes de se tornar poema, as palavras encontram-se no mesmo plano que a vida, é a vida ainda não representada na escrita do poema.

1.4 O nome próprio: na perspectiva do limite

Armar, armando, ar

Puzzle imenso na mesa imensa.
Não dá para ver a cena inteira:
antes de mim
perdeu-se um monte de peças.
No quarto antigo
Vasculhado de alto a baixo, encontro
no espelho desistido da porta
pó, reflexo falho, nada nas gavetas.
Como fechar o jogo incompleto, que mostra
parte de um homem montando um puzzle?
(FREITAS FILHO, 2012, p. 37)

Resvalando por um momento ao livro *Dever*, de Armando Freitas Filho, publicado em 2012, portanto, posterior ao livro em análise, destaca-se o poema em que o poeta joga com as palavras mexendo com o sentido do seu nome (próprio). Esse aspecto evidencia uma das maneiras pela qual o poeta problematiza a autobiografia. Logo no título, o jogo inicia-se com a palavra “armar”, sentido que remete à construção, maquinação, preparar-se com armadura. Depois o seu nome próprio, “armando”, que remete ao mesmo sentido da palavra anterior na forma nominal de gerúndio, dando a ideia de constância. E termina com a palavra “ar”, prefixo das palavras anteriores, e pode sinalizar a incompletude dessas palavras, ou, como o poema aponta, a incompletude da “cena

inteira”. Como substantivo, “ar” também pode sugerir no título que a intenção de armar (o Armando), construir uma cena completa de si mesmo, requer ar, porque falta o ar. Talvez pela condição envelhecida do corpo, e esse possível pedido para respirar pode apontar para o cansaço definitivo da tarefa (talvez, com a chegada da morte). O poema faz-se sob as imagens perdidas que nem a memória consegue totalizar. O próprio corpo que agora envelhecido pelo tempo não dispõe a inteireza da juventude. E assim, o jogo de cartas não mais está completo, sempre haverá peças perdidas. E o que fica incompleto, afinal, é o próprio sujeito poético que, não sabendo de sua origem, vê no espelho seu “reflexo falho”, que mostra apenas “parte de um homem”, e aí surge a impossibilidade de fechar o jogo, de dar plenitude à memória.

Diante dessa rápida exposição, pode-se ver como o nome próprio tem uma interferência inevitável na base trêmula do eu poético. Derrida, no seu livro *Salvo o nome* (1995), posiciona o lugar do nome, em um campo de referência que parte ao desmoronamento. Escrevendo um livro sob a forma de um diálogo fictício, constrói sua participação como um *post-scriptum*, em complemento a um colóquio realizado no *Calgary Institute for the Humanities* (Canadá). Derrida foi convidado para concluir a série de conferências intituladas de: “*Post-scriptum – Aporias, vias e vozes*”. Esse colóquio tinha por via a apófase ou teologia negativa, que consiste em submeter Deus a uma série de predicados de negação, ou seja, priorizando unicamente aquilo que ele não é, até que a linguagem deixe de funcionar como elemento categórico.

Nesse diálogo inventado, Derrida e um *outro* – qual dessas duas vozes afinal carrega o nome de Jacques Derrida? – *falam* sobre a resistência da teologia negativa sob as modalidades discursivas contemporâneas. Para se chegar aí, *eles* debatem a estrutura da apófase e chegam à questão do nome. Deus não diz nada sobre ele, e não há afirmação nenhuma quanto a ele, o que se salva aí é o nome.

– Salvo seu nome...

– Salvo o nome que não nomeia nada que afirme, nem mesmo uma divindade (G~~O~~theit), nada cujo ocultamento desloque qualquer frase que tente comparar-se a ele. “Deus” “é” o nome desse desmoronamento sem fundo, dessa desertificação sem fim da linguagem. Mas o traço dessa operação negativa se inscreve no e sobre e como o acontecimento [...] (1995, p. 37).

Ora, o que resta de uma série de “nãos” é somente o *nome* sobre o qual as negativas se referem. A negatividade exclui toda atribuição ao *nome* deixando-o sempre vazio, e por sempre estar aberto a predicados que nunca dão conta desse preenchimento, um

vazio infinito. Mas o que se capta dessa “operação negativa” está naquilo que Derrida enfatiza como o acontecimento:

– O acontecimento permanece simultaneamente *na* e *sobre* a linguagem, portanto, dentro e na superfície aberta, exposta, imediatamente transbordada, fora de si mesma. O acontecimento permanece na e sobre a boca, sobre a ponta da língua, como se diz em francês, ou sobre a ponta dos lábios ultrapassados por palavras que se *dirigem* para Deus. Elas são *levadas*, simultaneamente *exportadas* e *deportadas*, por um movimento de *ferência*(transferência, referência, *différance*,) para Deus. [...] Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar, exceto o nome, *salvo o nome*, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome. Mas perder o nome não é incriminá-lo, destruí-lo ou feri-lo. Pelo contrário, é simplesmente respeitá-lo: como nome[...].(2005, p.40-41).

O acontecimento parece tomar um sentido do imediato, aquilo que acontece no texto e somente no momento em que está *no* e *sobre* o texto. É preciso salvar o nome daquilo que ele não é, mas no mesmo ato o nome se perdendo a impossibilidade de sua caracterização.

Dessa forma, dialoga Derrida com *outro*, esse acontecimento *da* e *na* linguagem vem como um “após a” outro acontecimento, “resta como um *post-scriptum*” (1995, p. 43). Uma escritura que vem depois de uma outra, assinada pela sua própria maneira de não ser própria. Essa assinatura, esclarece Derrida, não é inapagável e nem pode ser legível sobre um suporte só por ser o que é: “O próprio suporte permanece improvável. Essa marca acontece depois de ter acontecido, em um leve, discreto, mas potente movimento de des-locação, sobre a borda instável e dividida disso que chamamos linguagem”, linguagem, que tem aí sua suposta unidade como “enigmática e incerta” (1995, p. 44). Observa-se que os termos se perdem ao correr desse trecho: a assinatura do acontecimento não é segura, nem o suporte é seguro, nem a linguagem o é.

Resta pela diferença que tem diante do outro, pela subtração de *si a ti*, o designar das propriedades de um nome que não nomeia ou de um nome que é nomeado. Quer dizer, estendendo a questão para o nosso caso, se Armando Freitas Filho é o nome grafado na capa do livro *Lar*, segundo a ótica de Derrida, trata-se de um nome que abstraindo todas as outras possibilidades de vir a ser, é aquele que designa um conjunto de obras nomeado por esse mesmo nome. Anulando o que não pertence a *Armando Freitas Filho*, temos aquilo que por um *traço* o liga a ele. Como visto, o trabalho com a impossibilidade de representação através da poesia é caro ao poeta cuja assinatura é Armando Freitas Filho.

Esse nome assina, portanto, uma via de acesso a uma específica autobiografia, em que o referente/autor torna suspeito o testemunho de si. Freitas Filho só converge o leitor para aquilo que seu *nome* permite cogitar, ou, antes, para aquilo que seu *nome* não permite cogitar. Se a referência ao seu nome não garante a verdade autobiográfica no poema, então, o modo de leitura exige um pensar sobre os limites entre o gênero autobiográfico e o gênero poético.

Vejamos, por exemplo, o poema a seguir em que Freitas Filho encena o autobiográfico fazendo pensar a escrita como a primeira problemática para o dizer de si. Por este exemplo, podemos perceber no livro *Lar*, que o poeta carioca performatiza uma autobiografia por sempre apontar para a sua impossibilidade:

Aceitar o horror do meu cheiro, estranho
Descoberto na treva do socavão de infância.
Aturar o fantasma do meu hálito de açúcar e tártaro.
O outro não sou eu: é o meu corpo, sem controle
que cresce diante da tevé franzida
sentado na poltrona suada, com a mão
de esperma, pingando no carpete gasto
na cor manchada, desmaiando, cada vez mais
com o uso duro dos dias
que abafa o som do quebra-quebra
dos utensílios que o mau desaparafusou
dos seus lugares ferrenhos, dispostos
pela mãe, pela mão, ainda viva e reparadora
e que, agora, caem no chão de pedra e desespero.
Todo espelho é inflexível, velho.
Vejo-me oxidante na prata ordinária, na água de aço.
Sujo-me, me sujeito a ser solúvel.
De susto em susto, me puxo e examino:
Sinal, cisto, nódulo, gânglio, sintoma.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 28-29)

No primeiro verso do poema, alguém declara: “Aceitar o horror do meu cheiro, estranho”. O pronome possessivo indica logo um direcionar a si mesmo, como se a voz que poetizasse coincidissem em algum ponto, mesmo que seja em um só ponto, com a voz do poeta, *denomepróprio* (aquele da capa), dada a ambiência autobiográfica do livro *Lar*. No entanto, o quarto verso contorce vertiginosamente a relação lírica de poeta e sujeito poético: “O outro não sou eu¹³: é o meu corpo, sem controle”. Esse outro, percebe-se, versa

¹³Essa declaração lembra uma afirmação de Rimbaud escrita na *Carta do Vidente*, enviada a Paul Demeny, em 15 de maio de 1871: “Toda a poesia antiga desemboca na poesia grega, *Vida harmoniosa*. – Da Grécia ao movimento romântico – Idade Média –, há letrados, versificadores. De Ênio a Teroldo, de Teroldo a Casimir

para o corpo do mesmo sujeito que fala em primeira pessoa. Mas esse sujeito que fala não reconhece o seu corpo como sendo constituição do seu *eu*.

A autobiografia, enquanto promessa clássica de um dizer único, quer dizer, que apreende pela escrita a presença de *um*, não é realizada. Intenção que consiste em fazer da pessoa *corporal* a mesma da pessoa *escritural*. Esse poema problematiza o lugar do sujeito poético para pôr em discussão os desdobramentos da autobiografia. Então, se aquele que viveu corporalmente a vida de um sujeito é outro que não esse mesmo sujeito que *dizeu*, pode-se pensar em outro tipo de relação entrevida e escrita que não mais corre pelas vias da *coincidência de si mesmo* como propósito maior. Essa é a direção de análise para a autobiografia em *Lar*. Os verbos “aceitar” e “aturar” presentes nos versos “Aceitar o horror do meu cheiro, estranho/ descoberto na treva do socavão de infância. / Aturar o fantasma do meu hálito de açúcar e tártaro” se dirigem em um primeiro momento a ações que necessitam da presença de *outro* (ou outra coisa). Em referência à memória, o sujeito poético precisa fazer o esforço da alteridade para compreender a si mesmo como um outro. Esses verbos impessoais parecem usurpar o sujeito da frase: quem precisaria aceitar ou aturar? Seria, na verdade, a própria marca da indecisão entre ele mesmo ou outro (eu ou ele), nessas mudanças gramaticais de pessoa que são inerentes ao enunciado autobiográfico.

Dessa forma, quando ele diz que “Todo espelho é inflexível, velho” parece fazer menção à autoimagem (pelo reflexo no espelho) que “apenas” reflete o presente, não retém a flexibilidade dos tempos, embora o corpo no espelho esteja sinalizado por todos os tempos (passado, presente e também aponta o futuro). Ou seja, a exibição simples de si não dá conta da dimensão do “eu”. Portanto, o tempo é um meio pelo qual Armando Freitas Filho concebe o autobiográfico em sua poesia, porque a passagem do tempo é o que escamoteia a história deixando-a apenas como resquícios do arquivo (esse termo será explorado no próximo capítulo). Diante do irreversível correr do tempo, o sujeito lírico entrega-se: “Sujo-me, me sujeito a ser solúvel”. Solúvel também na cena de um poema, sujo como o impuro que nunca chega à pureza do único. No escorrer do sujeito junta o “água de aço”, oxímoro que diz do espelho que o reflete como a água, mas que não tem a sua flexibilidade, portanto, aço. E assim, diz: “De susto em susto, me puxo e

Delavigne, tudo é prosa rimada, um jogo, rebaixamento e glória de inúmeras gerações idiotas (...) Com efeito, EU é outro. Se o cobre acorda clarim, a culpa não é dele. Para mim, é evidente: assisto à eclosão do meu pensamento: fito-o, escuto-o: dou com o golpe de arco no violino: a sinfonia tem um estremecimento nas profundidades ou salta de súbito para a cena [...].

© obvious: http://lounge.obviousmag.org/pr_a_ao_dizer_que_ao_falei_das_flores/2014/02/eu-e-um-outro-a-ilogica-da-realidade-de-rimbaud.html#ixzz4FrHIdaae

examino: /Sinal, cisto, nódulo, gânglio, sintoma”.Nesses versos finais, o sujeito que rememora se volta para o próprio corpo, aquele mesmo que ele negou ser seu. Mas esse voltar é carregado por sustos ao que parece ser os traços incômodos (cisto, nódulo, gânglio) do envelhecer. A repetição formada pelo som de /s/ e outros sons próximos a esse nos cinco últimos versos torna mais sutil o tom do poema para sugerir a dissolução, a perda de força do sujeito pelo envelhecimento do corpo: “Todo eSpelho é infleXível, velho: Vejo-me oXidante na prata ordinária, na água de aÇo. /Sujo-me, me Sujeito a Ser Solúvel./ De Susto em Susto, me puXo e eXamino: /Sinal, CiSto, nódulo, gânglio, Sintoma” (destaques em maiúsculos nossos).

Arelada a essa discussão do nome, Derrida, em *O animal que logo sou* (2011), desencadeia argumentos a respeito do ser que se nomeia. O filósofo depara-se com um animal, um gato, precisamente no momento em que estava nu surpreendido pelo olhar do felino:

Diante do gato que me olha nu, teria eu vergonha *como* um animal que não tem o sentido de sua nudez? Ou, ao contrário, vergonha *como* um homem que guarda o sentido da nudez? Quem sou eu então? Quem é este que sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato?(2011, p. 18).

Derrida acentua a dinâmica da alteridade no limite que separa o animal do humano. No entanto, diferentemente de toda uma tradição, Derrida olha a si pelo olhar do animal, deixando que esse também fale de algum modo. O gato não sabe que está nu, porque sempre foi nu. Enquanto o homem, vestido, guarda o sintoma do pudor.

Nessa urdidura está o desdobramento da própria autobiografia. Derrida esclarece a cena em que se manteve nu diante do gato:

Devo precisar imediatamente, o gato do qual falo é um gato real, efetivamente, acreditem-me, *um gatinho*. Não é uma *figura* do gato. Ele não entra silenciosamente no quarto para alegorizar todos os gatos do mundo, os felinos que atravessam as mitologias e as religiões, a literatura e as fábulas (2011, p. 18).

O gato real, e “que é também uma gata” (Derrida, 2011, p. 19), só é real no plano de uma linguagem, desta linguagem, neste momento. “A gata que me olha nu, essa nenhuma outra, esta *da qual falo aqui* [...]” (2011, p. 21). A questão se refere então a

Do que quer dizer viver, falar, morrer, ser e mundo como ser-no-mundo ou como ser-ao-mundo, ou ser-com, ser-diante, ser-atrás, ser-depois, ser e seguir, ser seguido ou estar seguido, lá onde *eu estou*, de uma maneira ou

de outra, mas irrecusavelmente, *perto* do que chamam o animal (2011, p. 28-29).

O homem precisa tanto do animal para ser o que é que, segundo Derrida, os limites se desconstroem: “[...] Não em apagar o limite, mas em multiplicar suas figuras, em complicar, em espessar, em desfazer a linearidade, dobrar, dividir a linha justamente fazendo-a crescer e multiplicar-se” (2011, p. 58).

Por fim, após passado esse caminho, percebe-se que a própria linguagem é interferência imediata para a autobiografia enquanto construção linear de um *eu*. Por alguns poemas de Armando Freitas Filho aqui selecionados, vê-se que o sujeito lírico tem uma particular forma de se colocar diante dessa linguagem de não apreensão: ele se desespera, ele dispara, repete, fere, refaz, rasura, repassa etc.. Qual a posição do nome nessa imbricação entre poesia e autobiografia? Se o nome próprio por vezes emerge nos indícios autobiográficos apontados pelos poemas, então ele está a salvo. Porém que Armando Freitas Filho faz, o que veremos melhor nos próximos capítulos, é negar todo um eu nomeado. Ele nega o que já está posto, o que já está como um *sim*. Essa descaracterização do eu só é possível em referência a uma caracterização prévia.

Resta entender a relação entre o nome autobiográfico e aquilo que a linguagem coloca em cena como autobiografia. Derrida afirma no início do livro *O animal que logo sou*:

[...] Se porventura um dia o animal que sou devesse escrever uma autobiografia (seja ela intelectual ou sentimental), deveria, mais e mais, nela nomear Cerisy, mais de uma vez e em mais de uma maneira – em seu renome de nome próprio e de metonímia. (2011, p. 13).

Em sua gratidão pela instituição que o convidou e o recebeu, Derrida, “animal que é”, ao dizer da autobiografia, separa-a em dois momentos: um intelectual e outro sentimental. O que o filósofo faz é desfazer essa separação, uma vez que acaba de, em uma situação de intelectualidade, manifestar gratidão pessoal a Cerisy¹⁴. Ao separar, na verdade, ele junta: intelectual ou sentimentalmente, Derrida agradece pelos colóquios organizados por esse centro cultural, pois este abriga sua intelectualidade e motiva seu sentimento. Não há limites.

¹⁴ Derrida refere-se ao Centro Cultural Internacional de Cerisy, que organiza então o colóquio em sua homenagem, em seu nome.

Segue-se a proposta para o próximo capítulo: se a memória de alguém que porta um nome próprio é o que permite a escrita de uma autobiografia, é necessário saber como se configura essa memória. Não é possível se lembrar de tudo sem a interferência de algum evento que ocorra em nosso aparelho psíquico, o que gera arquivos sem a originalidade primeira. E, por outro lado, ao escrever poesia a partir de uma postura intelectual, não se deixam inteiramente de fora os indícios afetivos construídos ao longo de uma vivência. Essas noções nos levam a pensar na estrutura da memória que termina na constituição de um arquivo alterado em relação à origem. Assim, no segundo capítulo trataremos o conceito de *arquivo* proposto por Derrida, em que a memória está presente a partir de traços, ou seja, o arquivo da memória só permite dizer sobre aquilo que resta ou sobra.

CAPÍTULO II – POESIA E MEMÓRIA: UMA POÉTICA DOS TRAÇOS

[...]

Doente de mim

desde que a escrita

juntou-se à vida, com as linhas

da mão misturadas às do papel

sob o peso da batida do pulso pegajoso.

[...]

Armando Freitas Filho – *Fio Terra* (2003)

No capítulo anterior, viu-se que a linguagem é o primeiro obstáculo colocado por Armando Freitas Filho em um projeto de autobiografia poética; logo, ela já estaria comprometida por essa condição. Porém, cabe ainda entender qual a implicação dos dados autobiográficos do poeta Armando Freitas Filho no gênero poético, que recai na forma como ele “define” poesia e que impede a símile da escrita com uma dada realidade. Para isso, reportamo-nos à tradicional concepção linguística de Roman Jakobson sobre a função poética:

A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida [...] (2007, p. 150)

Vê-se que a função poética já é por si causa de ambiguidade textual, tornando dividida a mensagem que chega ao leitor em seu efeito polissêmico. Se a poesia é da ordem imperativa do conotativo, então o denotativo, no nosso caso um possível desejo de autobiografia, obriga a um novo tipo de leitura.

Já a autobiografia enquanto gênero estaria majoritariamente ligada à categoria de denotação. Embora seja difícil estabelecer um conceito sobre a autobiografia, em seu percurso com o estudo do tema, Philippe Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico*, enfatiza como procedimento central para a consolidação da autobiografia o “contrato de leitura” entre escritor e leitor, afirmando que “o gênero autobiográfico é um gênero *contratual*”. Ou seja, a autobiografia seria definida por um contrato que, implícito ou explícito, “engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia”

(2008, p. 45). Esse contrato permite sugerir a presença de elementos que podem ligar o autor, narrador e personagem, recursos denotativos da vida em referência. É assim, por razões de método e sem conseguir resolver os impasses, que a autobiografia pode ser pensada segundo Lejeune. Em relação à poesia, o teórico francês analisa alguns raros casos e afirma que “o emprego de ‘eu’ claramente autobiográfico, garantido pelo nome próprio do autor, em lugar do ‘eu’ lírico tradicional” (2008, p. 64), assegura a essas poesias sua inserção nos parâmetros de uma autobiografia. Apesar das ressalvas, pode-se dizer que, para além da ideia de “pacto” ou “contrato de leitura”, entendemos esse acordo como um jogo de leitura. O próprio prefácio feito por Vagner Camilo, comentado no capítulo anterior, concede o “espaço autobiográfico” ou “pacto autobiográfico” ao livro de Freitas Filho, ou seja, o modo de recepção da leitura já é sugerido por esse elemento editorial.

Em entrevista ao site da Livraria Saraiva a Ramon Mello (2009), Armando Freitas Filho afirma que a memória: “É um jogo de pegada e ‘repegada’. O jogo da memória é perder e ganhar, a gente nunca sabe mensurar”. Em *Lar*, muitos poemas tratam do tema da memória como encenação de uma autobiografia, isto é, a discussão em torno da memória como caminho para pensar a vida na escrita é o que prevalece em *Lar*. Para desenvolver essas questões, utilizaremos alguns pressupostos do livro *Mal de arquivo* - Uma impressão freudiana (2001), de Derrida, ou seja, a proposta é tentar compreender a imbricação entre a vida e a poesia a partir dos desdobramentos sobre a memória feitos pelo filósofo. Antes, será feito um rápido desdobramento acerca do arquivo em Armando Freitas Filho, quer dizer, como os poemas parecem estar carregados de traços autobiográficos, como se mostrará mais extensivamente nas análises.

2.1 Poética dos traços e arquivo em repetição: a perda da origem

No livro *Mal de arquivo*, Derrida inicia por lembrar a origem da palavra arquivo: *Arkhe*, que significa começo e comando, “princípio da natureza ou da história; e também princípio da lei, onde a ordem é dada” (2001, p. 11). Esse nome, além de remeter ao sentido do originário, primeiro, principal, primitivo, e do começo (2001, p. 12), remete ainda mais, ou antes, ao sentido nomológico, de comando. No latim, *archium* tem seu único sentido do *arkhêion* grego: casa, domicílio, endereço, residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam. Era no lar dos responsáveis pelo poder

político que os documentos oficiais estavam depositados (2001, p. 12). E possuíam o direito de *interpretar* os arquivos que deveriam ter suporte e residência, gerando aí o conceito de *Domiciliação*, lugar onde nasceram os arquivos. Dessa forma, Derrida acentua a passagem do privado ao público pelo qual o arquivo passou, em um cruzamento do topológico com o nomológico (2001, p. 13).

Há ainda nesse processo do arquivo o poder de *consignação*: ato de consignar *reunindo os signos* (2001, p. 14). Pois a consignação, segundo Derrida, leva em conta um princípio constitucional de lei e de direitos e isso dispõe em um único *corpus* um conjunto de limites que tem uma história desconstrutível (2001, p. 14). Também se pode pensar assim a respeito de *Lar*, que por simples significação já remete o leitor à noção de domicílio, à própria estrutura de uma casa ou, ainda, o lugar onde se vive, onde se *consigna* uma história familiar, um único *corpus* ou história. História que pode ser reinterpretada, desconstruída, e essa desconstrução diz respeito

à instituição de limites *declarados* intransponíveis, seja o direito das famílias ou do Estado, sejam as relações entre o secreto e não-secreto, ou, o que é outra coisa, entre o privado e o público, sejam os direitos de propriedade ou de acesso, de publicação ou de reprodução, sejam a classificação e a *ordenação*: o que pertence à teoria ou à correspondência particular, por exemplo? À biografia ou à autobiografia? À *anamnese* pessoal ou intelectual? Nas obras ditas teóricas, o que é digno desse nome e o que não é? (DERRIDA, p. 2001, p. 15).

Um dos pontos que Derrida enfatiza, a partir das leituras feitas sobre a teoria psicanalítica de Freud, pode servir ao questionamento do gesto autobiográfico de Freitas Filho. Se há, de fato, os limites geralmente declarados intransponíveis entre o público e o privado, a sequência de perguntas feitas por Derrida já demonstra que nada é mais incerto: “o que pertence à teoria ou à correspondência particular, por exemplo? O que pertence ao sistema? À biografia ou à autobiografia? À anamnese pessoal ou intelectual?” (2001, p.15). Para Derrida, a anamnese não é uma memória viva para reestabelecer um acontecimento¹⁵ originário, mas corresponde ao arquivo como suporte, um objeto técnico, um lugar de reprodução.

O filósofo conclui que não há ordem nessas questões. A biografia, a vida, é inseparável de qualquer texto, ao pronunciar um “eu” o autor coloca em voga todas as

¹⁵ O acontecimento segundo Derrida é “[...] aquilo que se realiza a cada vez de modo inesperado. Este irromperia devido às exigências construídas no percurso, mas teria, ao mesmo tempo, a força de negar as exigências do percurso, como se este pudesse ser afirmado e negado concomitantemente pelo jogo de identidades e diferenças construído por ele. O acontecimento não seria, no entanto, uma revelação, e sim aquilo que tem lugar apenas uma vez” (MAGALHÃES, 2008, p. 81).

instâncias que corroboraram para a formação desse “eu”. Para compreender a memória, Derrida discorre sobre os pressupostos do arquivo, aquele que está no lugar da memória, no sentido de apontar que o arquivo, “como impressão, escritura” (2001, p. 29), não se limita a registrar os fatos tal e qual aconteceram, não é um depositário de lembranças; nesse sentido, os modos de arquivamento determinam o “conteúdo arquivável”, o que o faz afirmar: “O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (2001, p. 29). E o ato de consignar não acontece sem a “pressão excessiva (impressão, repressão, supressão) da qual o recalque (*Verdrängung* ou *Urverdrängung*) e a repressão (*Unterdrückung*) são figuras representativas” (2001, p. 99-100).

A respeito desse assunto, Derrida, em texto publicado no Brasil, em uma reunião de texto sobre as artes do visível, denominado “Rastro e arquivo, imagem e arte – Diálogo”, destinado às considerações sobre o filme *D’ailleurs*, Derrida, documentário do qual ele participou, discorre sobre a “problemática identitária” ao ver a si mesmo no vídeo:

Não há totalidade, há um esforço para totalizar, um esforço interminável para totalizar um eu que nunca é totalizável. [...] É por isso que deixa um rastro. Quanto a mim, se posso morrer a cada instante, o rastro fica aí. O corte está aí. É uma parte de mim que é cortada de mim e que, portanto, parte de mim nos dois sentidos do termo: ela procede, ela emana de mim, mas ao mesmo tempo separando-se, cortando-se, desligando-se de mim (2012, p. 120).

As discussões levantadas no capítulo anterior dirigiam-se a todo instante, de alguma forma, a esse momento do corte, da impossibilidade de completude e, mesmo, da escassez, quando a vida estava posta em jogo nos poemas por Freitas Filho tomando como referência a origem. Como afirma o filósofo em *Mal de arquivo*, a “pulsão de morte”¹⁶ cria o arquivo a partir da destruição desse, e acaba por apagar seus “próprios” traços, que, afinal, deixam de ser próprios. Essa pulsão de morte se desvencilha da percepção, ao menos que crie máscaras de “cor erótica”; ela é assim: *anarquívica*, ou como prossegue Derrida: *arquiviolítica* (2001, p. 21). Sem nunca estar presente em si mesma, nem em seus efeitos, “não deixa atrás de si nada que lhe seja próprio” (2001, p. 22). Por essa condição, o arquivo não será jamais memória nem anamnese; pelo contrário, explica Derrida, “o arquivo tem lugar no lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (2001, p. 22), o arquivo, afirma, é hipomnésico, é sempre uma memória enfraquecida e reduzida de sua condição original. Dessa forma, como hipomnésico, o arquivo deixa um rastro que, ao

¹⁶ Expressão usada por Freud em *Além do princípio do prazer* (1920).

partir de uma origem, “[...]logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora. É aí que há rastro e que há começo de arquivos” (2012, p. 121).

Pode-se inferir, portanto, que ao reunir, em um conjunto de poemas, enfeixados pelo título “*Lar*,” uma série de situações que ficam entre a “anamnese pessoal” e a “intelectual”, sem marcar uma definição rígida, Freitas Filho escolhe o que arquivar, como que cria um programa de sua obra envolvendo-a nas questões que dizem respeito aos limites desse arquivamento. Assim, o tempo *por vir* diz respeito à possibilidade de sobrevivência de um arquivo e o quanto esta pode ser desde antes prevista através de técnicas de arquivamento. Deve-se levar em conta, ainda, que, nos tempos atuais, as possibilidades técnicas de produção, conservação e apagamento de um arquivo ocorrem quase que simultaneamente, o que, segundo Derrida, tem implicações jurídicas e políticas. Poderíamos acrescentar, não sem risco e por analogia, que, no nosso caso, há implicações poéticas, que serão investigadas mais adiante. Não se trata apenas de ordenação, mas de “penhor” em relação ao porvir, este agora em seu caráter virtual “porque a estrutura do arquivo é sempre espectral” (DERRIDA, 2001, p. 110), efeito possibilitado pela repetição, *repetição de si* (DERRIDA, 2001, p.101).

Há, portanto, um eixo paradoxal, se “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem técnica de repetição e sem uma certa exterioridade”(2001, p. 23), também não há arquivo sem a pulsão de morte (destruição silenciosa). E enquanto tal precisa estar à vista, em algum “*lugar exterior* que assegure a memorização, a repetição, a reprodução ou reimpressão”, e chega-se a uma aporia procedimental: “O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo” (2001, p. 23). Isso remete à violência do arquivo contra si mesmo, como assenta Derrida: “[...] Viola-se e violenta-se mas se institui também em violência. Transforma-se no que é, a própria violência – que se faz a si mesmo. Autodeterminação como violência” (2001, p. 100). Sob a pulsão de destruição, há a pulsão de conservação (princípio do prazer), que o pensador chama também de *pulsão de arquivo*: desejo de arquivo ameaçado pela *pulsão de morte*, que é também aquela repetição, e também o *mal de arquivo* (2001, p. 32). Na cena mesma de memorização está a repetição e toda repetição é destruição da memória.

Por isso, em “Rastro e arquivo. Imagem e arte – Diálogo”, Derrida afirma que um rastro que

pudesse nunca se apagar não seria um rastro. Então um traço pode ser apagado. Isso pertence à sua estrutura. Isso pode se perder. Aliás, é por isso que se quer guardá-los, porque eles podem se perder. É próprio do traço poder ser apagado, perdido, esquecido, destruído. É a sua finitude. E é porque é o próprio do traço ser finito que há arquivo, isto é, que se fazem esforços para selecionar, para guardar, para destruir tais arquivos ou deixar morrerem tais rastros [...] (2012, p. 131).

Esse apagamento se dá pelo processo de repetição pelo qual tem que passar todo arquivo. O traço é finito para que outros possam ser guardados. Ao conceber o livro *Lar*, como um *corpus* autobiográfico, seja pessoal, seja intelectual, Freitas Filho submete-o a uma autoridade e passa a ser, ele mesmo, o “arconte” de sua obra, no sentido de organizá-la de acordo com o seu programa. Assim, o que percebemos em sua poética de forma insistente é uma cena de rastros. Quer dizer, o que ele rememora, o que ele aponta como arquivo pessoal está superposto a várias camadas de rastros que apontam também para o futuro ao questionar o desempenho da obra depois que ele se for, o que ficará de sua obra. As inscrições autobiográficas não são de natureza confessional para se chegar a uma verdade, ao contrário, em *Lar*, Freitas Filho sempre aponta para a impossibilidade da tarefa.

É possível ver essa artimanha, por exemplo, encenada no poema “Antiquário”, em que se observa como o arquivo é discutido por Freitas Filho, o que nos permite compreender como se dá a construção de seu arquivo autobiográfico em *Lar*. Esse arquivo, como já dissemos, se constitui pelo viés do traço, pelo que há de reproduzível no que é afim a esse tipo de arquivo. No poema seguinte, encontramos: “[...] O acervo de uma vida se dispersará/ depois que ela parar”. É dado aí um fim que não tem o caráter de um fim, a vida que cessa é seguida pela dispersão de sua obra, daquilo que resta dela. Essa loja de coisas antigas ou essa cena de palavras que remetem ao que restou estão como em lugar de uma memória, como uma vitrine, onde há a exposição de objetos que buscam conectar uma memória pelas coisas que sobraram:

Mil folhas. Mesmo em algumas das mais
passadas, um pouco do sabor, um risco
de doçura e amargo, é remanescente.
Anamnésia construída pelo fato
e pela imaginação: vai do anátema
ao enaltecimento, expressos em alta voz
até ao murmúrio cifrado no coração.
O acervo de uma vida se dispersará
depois que ela parar: alguma coisa

aqui, nesta casa, para lembrar quem se foi
fica, sem roubo nem degradação, sobrando.
O resto, espalhado na desordem dos arquivos
dos sebos e brechós, nós desfeitos
na mudança para lugar nenhum
perdido no limbo, reciclável em outro corpo
e destino, longe do clamor da hora
cada vez mais afastado do limiar original
da montagem do dia, à margem do relógio
rasgado por mãos alheias, posto fora
o sonho, que se açucara, perde o gosto, e fere.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 93)

O poema aponta para algo por vir que já carrega em si seu próprio rastro, seu arquivo. Observa-se que os três tempos se misturam no poema, mistura que na verdade é condição mesma de um arquivo: “[...] alguma coisa/ aqui, nesta casa, para *lembrar* quem se *foi/ fica*, sem roubo, nem degradação, sobrando” [grifo meu]. Sem ser questão do passado, “Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa, e de uma responsabilidade para amanhã” (2001, p. 50), que Derrida articula como o “tempo por vir” (2001, p. 51), que se mede em um – “[...] daqui a pouco ou talvez nunca”. (2001, p. 51). Se observada a cadência sintática do poema, verifica-se que ele é realizado pela construção do *enjambement* no qual um verso continua no seguinte. Antes de continuar, entretanto, há uma interferência em sua sequência sintática e semântica, como se primeiro o verso precisasse sofrer um corte para poder prosseguir. Nesse sentido, a maioria dos versos cortados dá força a uma leitura pela ideia do arquivo: eliminado por um corte no tempo, mas que continua (no verso seguinte) na vida *sobrando* como arquivo de uma memória, a exemplo dos versos: “[...] O acervo de uma vida se dispersará/ depois que ele parar [...]”, ou seja, o acervo de uma vida se espalhará, mas o verso interrompido apresenta uma condição na outra linha: só “depois que ele parar”. O corte nos versos demonstra também a chegada do futuro, o arquivo se dispersará, mas não antes de ser destruído.

Esse direcionamento ao “por vir”, como quer Derrida, é próprio do arquivo em sua constituição que, fazendo-se violência contra si mesmo, projeta uma abertura ao futuro, possibilitada pela repetição. Nas palavras de Freitas Filho, o arquivo produz uma “Anamnésia construída pelo fato/ e pela imaginação”. É ele quem está “no lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”, como disse Derrida (2001, p. 22). Não há arquivo sem suporte, o qual, por sua vez, “cada vez mais afastado do limiar original”. Pois se a anamnésia é uma reminiscência de si, esse rememorar que já é incompleto sofre a influência da imaginação. Essa memória, portanto, não garante a autenticidade dos fatos. A

afirmativa é estendida ainda por: “vai do anátema/ ao enaltecimento”, quer dizer, o arquivo é constituído tanto pelo que agora expulsa, reprova, “excomunga”, quanto pelo que enobrece ou exalta. Segundo esses critérios, a autobiografia é colocada como o sismo da verdade: uma memória incompleta, imaginada e seletiva que comanda todo o poder de consignação. Seria o que o sujeito chama de “O resto, espalhado na desordem dos arquivos”, os traços figurados em arquivos já em substituição da memória original, “dos sebos e brechós” e de “nós desfeitos”, na perspectiva de vários nós amarrados (plural de nó), fora da intenção inicial, desfeitos; ou na perspectiva do pronome do caso reto na primeira pessoa do plural - nós, nós enquanto envelhecidos pelo passar do tempo, nós (fomos) desfeitos.

O efeito performático do signatário está calcado no apelo à repetição. Conforme Derrida, não há como interpretar o arquivo sem adentrar-se nele, “abrindo-o e enriquecendo-o o bastante para aí ocupar um lugar de pleno direito”. “O arquivista produz arquivo por isso ele não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (2001, p. 88). No poema, diz-se que há remanescente, nas “Mil folhas”, já abatidas pelo passar do tempo, “um pouco do sabor, um risco / de doçura e amargo [...]”. O arquivo nunca está fechado, traz infinitamente restos que não cessam de engendrar novos começos. Pulsão de morte que fere a origem para se repetir construindo o arquivo de uma memória, o arquivo remanescente que só demonstra sua incompletude.

O poema a seguir traz um correlativo identificável ao marcar a data do nascimento de Freitas Filho em seu título: “18 de fevereiro”. O que o poeta decidiu arquivar como referência ao seu nome próprio é marcado principalmente e com mais força apenas no título. Esse elemento autobiográfico dá razão para que o trabalho poético seja realizado a partir de um indício da vida para inscrever poeticamente o fato no corpo do poema.

18 de fevereiro

Dia do meu adversário.
Invisível, no início, quando
inocente, não se olha para trás
apesar de cada ano crescer
a sombra, à luz de velas
cercada de palmas vivas
que vão mudando de sentido
sub-reptícias, diminuindo o som
uma a uma, perfumando-se, frias
enquanto as chamas relutantes
se firmam e enfrentam o sopro

que perde o fôlego para o fogo.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 45)

Como uma espécie de antítese, o sujeito poéticocontraria a ideia comum de comemoração da data natalícia no primeiro verso do poema: “Dia do meu adversário”. Deixando de ser o momento de festejo, “à luz de velas/ cercada de palmas vivas [...]”, a data de nascimento acentua mais que tudo o fim do corpo que, apesar de crescer, está também marcando seu envelhecimento. As palmas tornam-se perfumadas e frias, talvez como a morte. E o fogo da vela, antes apagado por vívido fôlego, vence o sopro agora de fraco fôlego. Esse envelhecimento que perpassa o poema é acentuado por uma específica data que todo ano ressalta a condição do aniversariante. O nascimento marca um acontecimento singular, que, segundo Derrida, se refere ao “único” e ao “primeiro acontecimento” (2004, p. 37). Nesse sentido, percebe-se que o arquivo para Freitas Filho está sempre à mercê do futuro, porque, neste poema, a origem de si torna-se irre recuperável, é já ameaçada (refere-se à origem) pela morte, “[...] vão mudando de sentido/ sub-reptícias, diminuindo o som/ uma a uma, perfumando-se, frias [...]”, embora se possa dizer que o caráter virtual desse evento contínuo não cessarámesmo com a morte do corpo que o inaugurou. Repetindo a data de 18 de fevereiro – e se quisermos podemos acrescentar aí como ponto de partida o ano de 1940 –, o sujeito poético marca seu distanciamento da origem que o leva cada vez mais para longe do que era. Nesse sentido, a inscrição autobiográfica marca antes de tudo a diferença em seu próprio arquivo naquilo que diz respeito à constituição da identidade de sua obra.

O que se torna mais interessante para a questão é o fato de o correlativo para o nome próprio de Freitas Filho não ser reforçado por um “eu” no poema. O pronome possessivo do primeiro verso indica uma possível direção a si mesmo, mas o movimento não é para assinalar um simples rememorar da data de aniversário, ao contrário, trata-se mais do esquecimento, da discussão do apagamento dessa data, a data comorepetição, masrepetição sob rasura, rascunho, traço. Esse elemento autobiográfico diz menos sobre Armando Martins de Freitas Filho do que sobre a vida de qualquer um. E qualquer um também pode ser homônimo, com todo o direito de se incluir na cena, porque um si é um exemplo bastante plausível para discutir a questão do outro. Porém, o fato de estar presente no livro de um poeta que faz aniversário nessa data aponta para um recurso de arquivamento que remete à vida. Assim, a autobiografia nesse poema está registrada ao nível do traço e a cena poética coloca em jogo os limites entre os gêneros.

Os últimos versos: “[...] enquanto as chamas relutantes/ se firmam e enfrentam o sopro/ que perde o fôlego para o fogo”, marcados pela aliteração do /f/ que parecem reproduzir o som do sopro, indicam a continuidade da vida pela metáfora do fogo, que, segundo o dicionário online *Priberam*, pode, além de outros, remeter ao sentido de “Ardor, veemência, paixão, entusiasmo”. O fogo vence o sopro, sopro como sinônimo da vida. Assim, perder o “fôlego para o fogo” pode significar não apenas o fim de uma vida, mas pode ajustar-se ao processo do arquivo: destruído para que outros possam ser construídos, o fim das coisas pensando pela perspectiva do futuro como “fogo” que persiste. Então, a relação da poesia com a vida em Freitas Filho está pautada pela relação do jogo entre os limites, se a vida está posta, está para dar razão ao trabalho poético. Essa artimanha acaba por manter a força de acontecimento do texto.

No mesmo sentido, o poema “Bob” ajuda-nos a compreender os modos como a autobiografia está inscrita em *Lar*. Ao sugerir um correlativo identificável a Freitas Filho pela especificidade da cena (“Bob”, “quatorze anos”, por exemplo), o poema empreende o jogo entre o limite do autobiográfico e do poético, o que requer uma leitura em tom de suspeita quanto à autorreferencialidade, como explicaremos a seguir. Lê-se o poema:

BOB

Primeiro amor fora da família.
Primeira língua que me lambeu
deliciosamente morna de desejo.
Primeiro beijo de língua, primeiro
amigo, guardião das sete chaves
de todos os segredos: dos mais
sujos ou íntimos da alma de carne.
Meu meio-irmão de outra raça
ou meu primeiro filho, inconcebível
morto aos quatorze anos.
(2009, p. 42)

Embora, a palavra “cachorro” não esteja visível no poema, está nas entrelinhas do texto. Esse animal que representa o objeto erótico, é também o amigo, é também o meio-irmão, é também o filho. Essa amálgama de toda relação posta por um viés do desejo “desqualifica” a concretude do dado autobiográfico, tornando-se elemento passível de análise e interpretação, o que rompe com o factual, com a natureza imutável de um fato dado e acabado. Aquele que agora escreve erotiza as sensações e torna as palavras libidinais, realizando uma releitura da memória arquivada não mais sob o olhar daquele do

passado. Pertinente torna-se, então, a explicação de Derrida sobre o título de seu livro, *O animal que logo sou*, que, em último lugar,

[...] são ao mesmo tempo funcionais e referenciais, gramaticais e semânticos. Dois singulares genéricos, primeiro: “eu” e o “animal” designam no singular, precedido de um artigo definido, uma generalidade indeterminada. O “eu” é qualquer um, “eu” sou qualquer um, e qualquer um deve poder dizer “eu” para se referir a si, a sua própria singularidade. Qualquer um que diga “eu” ou se apreenda ou se coloque como “eu” é um vivente animal (2006, p. 90).

Seguindo Derrida, a quem o “eu” do poema se refere? Qualquer leitor pode ler este “eu” como um referente a si mesmo? Por isso, a vida que o livro *Lar*, cria remete a uma vida poética, encenada na poesia. Entretanto, a suspeita dessa autobiografia não se resolve. Vejamos. A estrutura do poema parece querer se construir sobre um paralelismo sintático pela repetição do numeral “primeira/primeiro”. No verso inicial, o leitor pode supor que o sujeito lírico afirma ser “Bob” o “Primeiro amor fora da família”. Dizemos “supor”, pois a relação entre o nome do título e as referências a ele não estão claras, embora facilmente supostas. Nos últimos três versos, o sujeito poético acentua uma relação de parentesco, portanto, “dentro” da família: “Meu meio-irmão de outra raça/ ou meu primeiro filho [...]”. Logo, há divergências quanto a esse eu assumido no poema, evidenciando não a exposição simples do “eu”, mas o que é inerente a ele: suas contradições. No quarto verso, o paralelismo tem uma quebra por *enjambement*: “[...] Primeiro beijo de língua, primeiro/ amigo [...]”, em que “amigo” poderia estar posicionado no verso anterior para seguir com a construção iniciada. Esse recurso poético pode sinalizar um corte também no arquivo, na memória que não tem a seu dispor a sequência espontânea daquilo que se viveu. Mesmo projetando um espaço para o dizer do “eu” (no presente?), vê-se na cena poética o traço daquilo que foi.

No poema abaixo, da seção “Primeira série”, há a encenação de elementos pessoais ou uma relação de signos no poema que sugere uma aproximação com aquele que carrega o nome de Freitas Filho. Por exemplo, o fato de o escritor já ter dito em entrevista que é gago¹⁷ pode alterar o funcionamento da leitura, chamando o leitor à participação no jogo da escrita. Esses possíveis componentes autobiográficos, então, são desestabilizados pela função poética do texto, como já observado em outros poemas:

¹⁷ Na mesma entrevista a Ramon Mello, Armando Freitas Filho se nega a ler um poema, *Corpo*, a pedido do entrevistador, explicando: “Eu não gosto de ler porque sou gago, fica estranho. Mas leia, por favor”.

Sinistro, de nascença, adestrado
Desde o início, para pender, dependurar-se
no outro lado da linha central do corpo
depende dele, e desaprender do outro
amortecer, amarrar, o máximo, seus reflexos
que, mesmo assim, relampejavam
pelas frestas dos sentidos – da emissão gaga da voz
ao chute certo do pé esquerdo –
do desastre imprevisto à destreza inopinada.
(FREITAS FILHO, 2012, p. 25)

No poema, nota-se a recorrência de verbos no infinitivo e adjetivos, concedendo ao poema uma tipologia próxima à descrição. É a descrição de um sujeito que não fala em primeira pessoa, sugerindo a exterioridade do arquivo, que apenas por traço descreve uma cena de memória. O próprio procedimento semântico inviabiliza a relação direta com a informação factual da vida. Vejamos: no primeiro verso, “Sinistro, de nascença, adestrado”, tanto sinistro pode significar aquele que utiliza os membros esquerdos quanto o mau agouro, sensação ruim. Do mesmo modo, “adestrado” pode significar treinado para usar os membros do lado direito do corpo, como habilitar ou ensinar (a um animal) a obedecer certos comandos tidos como bons e melhores à custa daquilo que lhe é instinto – “amortecer, amarrar, o máximo, seus reflexos”. Outro ponto importante é o modo como o poema propõe a questão da origem. Os sentidos de sinistro parecem contaminar todos os outros sentidos dos adjetivos, fazendo com que aquilo que parece estar ligado à origem – o sinistro, a gagueira-, como está dito no poema, penda, dependa do “imprevisto”, do “inopinado”. Ou seja, a origem está sempre na perspectiva da mudança, da surpresa, o que acarreta à autobiografia a fragilidade de um discurso que se pretenda verdadeiro.

Desse modo, Freitas Filho projeta outro modo de perturbar a autobiografia: para uma descrição do passado, o poema só possui dois verbos no tempo passado (e adestrado ainda pode adquirir o valor gramatical de adjetivo) e, em sua maioria, é formado por verbos no infinitivo ou no presente, o que sugere tempo presente e contínuo. Contínuo, portanto, aberto. A memória está a serviço da poesia (o autor está a serviço do poeta). Além disso, não há um eu no poema. Não há um sujeito poético que assuma a primeira pessoa. A memória não vem de dentro. Se observado, o poema tanto permite semanticamente a primeira pessoa quanto a terceira (eu/ele). O arquivo disposto só deixa rastros naquilo que é do corpo, “uma confissão do corpo”, como classificou Siscar (2009).

Ainda vale notar que “relampejavam”, único verbo no passado, marca os instintos até então presentes: “[...] que, mesmo assim, relampejavam/ pelas frestas dos sentidos – da emissão gaga da voz / ao chute certo do pé esquerdo – [...]”. Os reflexos foram extintos, há agora o treinado e o aprendido, que também podem referenciar sua autobiografia poética, um desdobramento metalinguístico. Essas inscrições entre travessões marcam a cena da poesia, estando entre dois sinais incomuns ao poema parece que vêm de outro lugar, talvez por outra voz. Ao desativar a ideia de unicidade do ser: “[...] Desde o início, para pender, pendurar-se / no outro lado da linha central do corpo/ depender dele, e desaprender do outro [...]”, evidenciam-se as diferenças que existem “dentro” de um sujeito. Mas algo ainda pode fugir por frestas: “desastre imprevisto à destreza inopinada”. A recorrência das consoantes /t/, /r/ e /p/ produz, portanto, uma certa “dificuldade” na leitura, o sujeito lírico acentua que o desastre pode vir agora que o sujeito possui a habilidade (destreza) de algo que ainda o surpreende, esse algo pode ser o trabalho do poeta quanto à função de seu ofício. O sujeito extrapolou o limite do seu corpo, do corpo do poema como limite entre o que é da vida e o que é da poesia.

No poema “Herança”, podemos evidenciar os dois arquivos colocados em discussão em *Lar*: o arquivo autobiográfico e o arquivo poético (a tradição como herança). No primeiro verso, o sujeito poético declara: “Ao passar a limpo, me sujo” (FREITAS FILHO, 2009, p. 52). Não se reconstrói de forma pura uma história que, sujeita à escrita, inicialmente, pode sofrer todos os tipos de intervenções. “Herança” logo sugestiona aquilo que vem dos ancestrais, mas esse passar a limpo, checar a herança, é travado pelas condições da memória: ela é suja, o valor original foi danificado. O sujeito lírico prossegue: “mas não abro mão da minha mão que se abre / sob a lente de aumento da noite”. Vê-se que quem recebe essa “lente de aumento” é a mão enquanto metonímia da escrita. Conceber a autobiografia por meio da escrita parece supor que entre o pensar e o escrever não há entremeios, pensar a vida só é possível pela escrita.

No poema está escrito: “‘Menino antigo’ não há em mim. / Nem seu cadáver simbólico e interno”. Em contraposição ao título do livro “Menino antigo”, de 1973, de Drummond, Freitas Filho sabe da distância que há entre um tempo e outro de um mesmo sujeito, como também de sua história literária. Na sequência aos versos aqui já citados, o poema “Herança” diz:

[...]

Há o que se empilha, inominado/inanimado
perto ou na parte mais ferida do coração

migrando para outro peito, outra vida
dentro da família e da primeira memória
mantido por um traço da alma no corpo
ainda remanescente, do tempo daqueles
espécimes, que pode acabar comigo.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 52)

Pode-se pensar aí na lógica do arquivo em que para instituí-lo é preciso antes apagá-lo. Como afirma Derrida, o arquivo “não deixa atrás de si nada que lhe seja próprio” (2001, p. 22); a memória, dessa maneira, é sentida como uma falta ou como “um traço da alma no corpo”; e o corpo, diz o sujeito, é um arquivo. Vemos que o termo “memória” vem antecedido do numeral “primeira”, logo, há uma segunda memória. Essa “família” e “primeira memória” fazem parte das coisas “empilhadas”, sem nomes, sem vidas, sem referência mnêmica, ou como um arquivo hipomnésico, tal qual visto em Derrida. Essa produção de arquivo, portanto, advém como de um outro, de outra vida dentro da família, ou da família literária a qual se filiou, resgatado somente por um traço. A história consignada “dessas duas famílias” só é acessível por um performativo da memória, e, ao encená-la pela escrita, realiza-a no mesmo momento. Antes de ser coisa do passado, o arquivo “deveria *por em questão* a chegada do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 48), uma vez que, ao se repetir, orienta seu sentido ao futuro.

Em outro poemada mesma seção, o sujeito em primeira pessoa parece descrever uma cena erótica da relação sexual entre os pais que marca os sentidos do filho que “no corredor estreito” passa despido a ouvir. O poema sugere, os pais no “quarto escuro”. Outra “confissão do corpo”, que em Armando Freitas Filho é um viés para se pensar a autobiografia.

Onde minha mãe acaba
comigo, e eu começo, onde
meu pai, no quarto escuro
se move sobre ela, murmura
e se altera, onde eu, de novo
despido, não esbarro, passo
no corredor estreito, entre
os dois raspando, onde ela para
e ele recomeça, onde eu cresço
onde ela espera o arremesso dele
meu, onde eu, onde ela, onde ele
onde nós, apertados, apartados, curtos
nos cruzamos, com a luz apagada?
(FREITAS FILHO, 2009, p. 28)

Os cortes de um verso ao outro modificam a relação sintática e, portanto, o sentido do poema: “Onde minha mãe acaba” [...], esse verso informa sobre uma mãe que acaba, talvez, por nesse momento estar como “esposa (do pai)”, afastada da imagem imaculada como aquilo que geralmente a mãe é para a criança. No segundo verso: “[...] comigo, e eu começo, onde[...]”, percebe-se que “acabar” tem seu objeto direto na palavra “comigo”, o sujeito sente a derrota do pai ao possuir a mãe. Ele evidencia um acabar e um começar, mas o “onde” cortado no final do verso dá o tom de uma interrogação, sugerindo a dúvida da criança em meio aos pais. Esse episódio que poderia acontecer na história de vida de qualquer pessoa só reforça a precariedade do arquivo. O poemaregistra a presença de um eu, mas de um eu perdido que evidencia seu arquivohipomnésico que se perde no acontecimento: “[...] onde eu, onde ela, onde ele/ onde nós [...]”. As alternâncias, e quase simultaneidades, entre os pronomes do caso reto, eu, ela, ele, nós, sugerem o momento da concepção do filho. Pela impossibilidade de memória desse momento, o sujeito líricoproblematiza (e talvez, até ironiza) a origem como modo de dar veracidade a um “eu”.

A linguagem poética deturpa, na sua própria organização, essa relação de verdade relacionada à memória. A memória trai e deixa em aberto o arquivo: “onde nós, apertados, apartados, curtos /nos cruzamos, coma luz apagada?”. A luz apagada impede que o sujeito contemple a cena de modo claro. Mesmo participando da cena, a obscuridade do ambiente deixa-o eternamente em dúvida. Assim, o arquivo sustentado por um traço da memória conduz o sujeito para a interrogação infinita.

2.2Exergo: um caso a se notar, uma inscrição a se fazer

Como já se observou, a relação entre o privado e o público, o dentro e o fora, e seus limites, apresenta-se como insolúvel (refere-se “à relação”). Nessa perspectiva, Derrida cogita as noções que envolvem o exergo, uma figura articulada à citação, para “gravar” uma data, uma inscrição, “dar a ordem”. Assim, o exergo como citação teria dois lugares de inscrição. Primeiro, como exergo tipográfico, em que o arquivo está mais próximo do que se é atribuído a ele, ou seja, o suporte *externo* (suporte material). Segundo, e para diferenciar-se do primeiro, o exergo se inscreveria como “marca *íntima diretamente* no corpo”, como a circuncisão, então Derrida suscita: “Mas onde começa este fora?”. A

busca pela resposta é, segundo ele, a própria questão do arquivo, não restando outra (2001, p. 18). Portanto, trata-se dos limites: se a autobiografia não abstrai a poesia, ela também não tem motivo para deixar de ser o que é, ou seja, não há razão paralhe destituir a natureza simplesmente, mas amalgamada ao poema deixa perder seu limite com a poesia.

É o caso, pode-se aproveitar a oportunidade, da relação que Freitas Filho estabelece com Ana Cristina César, poeta de grande relevância na cena literária contemporânea e que cometeu suicídio em 29 de outubro de 1983 na cidade do Rio de Janeiro, na época com 31 anos, atirando-se do sétimo andar de seu prédio. Atual curador da obra de Ana C., Armando não esconde o forte envolvimento que teve com ela em declaração à entrevista concedida à página virtual da Livraria Saraiva:

Nossa relação foi intensa e produtiva. Por vontade da família, fiquei como curador da obra de Ana Cristina César. Organizei quatro livros póstumos por causa da intimidade que compartilhávamos. Mantínhamos uma relação de confiança pessoal e literária. Nós ficamos nessa transação forte e intensa por dez anos, de 1973 a 1983(2009).

No livro *Lar*, a referência a esse acontecimento está presente no poema “Nas bodas de prata de lei da sua morte”, acrescido da pequena epígrafe, “pensando na Ana”. A morte como acontecimento, imprevisível e único, revela a condição do arquivo produzido no corpo do poema. Sempre repetido, não só nesse poema de Freitas Filho, mas também em outros livros, o acontecimento é destituído como singularidade, mas só assim se mantém no curso do tempo. Aos 25 anos de sua morte, o evento do suicídio que teve repercussão pública não cessou de engendrar novos acontecimentos, agora no poema de Freitas Filho:

A intimidade da sua morte pública
espetacular, com a cortina aberta
marcou minha vida funcionária.
Nunca pensei que me acontecesse
alguma coisa assim – selvagem –
tão próxima, ou que fosse possível
a alguém, contida, mas em guarda
desatar-se no espelho, de uma vez
e partisse para o ataque a si mesmo
através de dias de decididos suicídios:
primeiro, em narcótico mar, depois
corte! para o abismo da queda livre
traduzindo, à sua maneira, o tumulto
do tempo no qual viveu, de modo
perfeito, fidedigno, sensacional.
(2009, p. 92)

A antítese configurada no primeiro verso aponta a direção do poema “A intimidade da sua morte pública [...]”, diante do episódio público algo do íntimo marca-o. Esses sentidos opostos problematizam a ideia da vida e da escrita, apontam para a imbricação de elementos que poderiam se anular, mas que, na verdade, constroem o sentido, mesmo que paradoxal, da questão. Morte pública que foi “espetacular, com cortina aberta”, como em uma cena de espetáculo teatral e que, diz o sujeito, “[...] marcou minha vida funcionária”. Essa declaração, por exemplo, faz remeter ao nome próprio de Armando Freitas Filho quando se consideram todas as referências ao episódio de suicídio da poeta em sua obra. Como disse em entrevista, Freitas Filho sentiu pesar pela perda, mas trata o suicídio no poema de modo distinto: “[...] de modo/ perfeito, fidedigno, sensacional”. Há uma mudança de olhar entre o poeta da entrevista e o do poema. Entretanto o que é do particular, do pessoal, ou daquilo que faz menção ao nome próprio ainda está a serviço da literatura, tanto no caso de Ana Cristina César, quanto no caso de Armando Freitas Filho. O acontecimento inaugural perdeu sua força de espontaneidade para ganhar força no poema, na escrita. A própria construção do encadeamento do poema, recorrente em Freitas Filho, reforça o sentido de um acontecimento também no texto ao cortar a construção sintática das frases, por exemplo: “[...] primeiro, em narcótico mar, depois/ corte! para o abismo da queda livre”. A palavra “corte” que poderia vir logo após “depois” no verso anterior é ela mesma cortada, acompanhada por um ponto de exclamação, é elevada seu tom em relação ao restante do poema. Esse corte é o corte do pulo, o corte na geração de poetas de 1970 em relação a Ana C., o corte da vida e o corte da escrita no poema.

2.3 “Quem escreve nunca está nu, escrever é um escudo de papel”¹⁸

Por mais que elementos possivelmente autobiográficos façam parte dos poemas, eles não estão em função da objetividade descritiva ou narrativa, mas terminam por se agregarem à função poética. E com isso, Armando Freitas Filho coloca em discussão o limite entre o texto literário e os discursos de vivências. Destarte, separar esses elementos

¹⁸ Essa frase faz parte da resposta de Armando Freitas Filho dada à pergunta: “Costumam dizer que sua obra apresenta uma ‘escrita visceral’?”, feita por Ramon Mello à Livraria Saraiva. A resposta completa diz: “De fato sempre mostrei as vísceras na escrita. Só que o empenho estético, muitas vezes, veste essas vísceras. No Lar estou com a roupa de casa. Quem escreve nunca está nu, escrever é um escudo de papel. Por isso acho que Lar é o meu livro mais forte” (2009).

pode ser também ignorar uma propriedade importante à compreensão do texto. De forma geral, consiste em trazer à linguagem inventada da poesia não uma realidade em si, mas uma linguagem que remete ao real, modificada por aquilo que a poesia é. Para rebater visões generalizadoras, Magalhães afirma que

Não há nenhuma razão para ver na mistura de gêneros um empobrecimento do que seja literatura. Tanto a noção de experiência como a de experimento nunca foram estranhas ao discurso literário. Assim, não há por que pensar que a existência de uma “fronteira porosa” entre real e ficcional seja percebida como sintoma de crise, tendo em vista que a técnica, o fazer literário, não se modifica pelo simples fato de um escritor enxertar em seu texto algo que diria respeito à sua vida (2010, p.54).

No nosso modo de leitura, a poesia de Freitas Filho trata o limite entre o texto poético e o texto autobiográfico como negação do limite não por sua ausência, mas por sua dispersão. Derrida chama a questão de *limitrofia*, em que acentua o instinto particular inerente a todo ser humano, o “animal autobiográfico” e sua relação com todas as esferas que o constituem como um ser com consciência de si, por isso o limite do qual fala é para “[...] multiplicar suas figuras, em complicar, em espessar, em desfazer a linearidade, dobrar, dividir a linha [...]” (2011, p.57-58). Ao construir uma cena de si, o poeta carioca resvala entre o privado e o público, por toda a trama pela qual passa a constituição do arquivo. No livro *Lar*, então, a linha que poderia travar um limite entre a autobiografia e a poesia está dispersa.

O poeta, na seção “Formação”, no poema “Aliança”, discorre sobre a relação entre público e privado colocada sob a lógica do inseparável, ao criar um arquivo que já se destitui de sua origem, como já vimos também nos outros poemas analisados. Quer dizer, o que ele anuncia como herança dos que já se foram permanece por traços na vida do sujeito poético, herança deixada por aqueles que podem ser família (pais) ou seus poetas precursores. Portanto, é exigido do leitor o reconhecimento da singularidade da cena, não principalmente para achar o limite entre as relações, mas para dela assim compartilhar.

Mortos e enterrados, mas neles esbarro
no despenhadeiro de cada dia.
Não passam, não trocam, me atravancam
no mesmo barro que modelou o gesto
que se apodera do meu ou é a minha
mão que apanha a terra que sobrou
e vai compondo o braço, o peito, o sentimento

espalhando-se pelo corpo todo, o jeito
do amor, o rasgão da ira, a ruga, o sinal
repentino e idêntico se fixando
na pele que compartilho misturada às outras
dos corpos cobertos, apertados
que afasto com força e cuidado, para não quebrar
os dois hálitos, a respiração, os espelhos
para poder sair, me espremendo, entre as imagens
que me ordenaram, do círculo do abraço, do hábito
e do sangue, carregando o mesmo cheiro
algo da sombra e do modo, de onde parti
para ser diverso, sem perda, e continuar
a escrever, tomando a linha interrompida
da memória e da história, com outra letra.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 44)

Novamente, a contradição no primeiro verso promove o sentido do poema: “Mortos e enterrados, mas neles esbarro”. O paradoxo não é só para evidenciar o sentido poético do arranjo, mas diz sobre a relação do arquivo com o curso, a finitude e a passagem do tempo. Mesmo que a memória seja apagada, o arquivo sustenta traços dessa memória que “esbarra” nos novos acontecimentos que se seguirão. O poema toma a memória como inscrição no corpo, o corpo como suporte da memória, aquele que possibilita a preservação do arquivo.

Os “corpos cobertos, apertados” que o sujeito poético diz afastar com força e com cuidado “[...] para não quebrar/ os dois hálitos, a respiração, os espelhos/ para poder sair, me espremendo, entre as imagens”, podem fazer alusão a querer afastar tanto a lembrança dolorosa da perda dos familiares quanto à influência literária para compor sua própria voz, com uma voz própria, mesmo que ele não queira quebrar “os espelhos”, estes como influência poética e/ou “espelho” como exemplo (de viver) de família. Ora, “sair” se “espremendo” também não só é uma comparação com a origem biológica, mas também o nascimento do poeta diante da tradição que o cercou, mas é um movimento de força, de violência para assim conservar o seu próprio arquivo.

Pensando de onde partiu (família e/ou tradição literária), o sujeito poético coloca sua finalidade para a vida “[...] para ser diverso, sem perda, e continuar/ a escrever, tomando a linha interrompida/ da memória e da história, com outra letra”. A escrita, portanto, abre e lança o arquivo da família ao futuro para longe da origem, como disse Derrida: “[...] a estrutura do arquivo é sempre espectral” (2001, p. 110), maneira possível de perpetuar uma linhagem. Mas também diz respeito ao poeta que é da geração posterior de poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello

Neto, para citar suas principais referências. Nesse poema, o arquivo de Freitas Filho constrói-se pela escrita ao lançar o único acontecimento (como a morte) na repetição da letra, mas essa repetição “para ser diverso”, e não semelhante, se dá, por isso mesmo, pelo traço. Nesse sentido, a autobiografia é mais um jogo de escrita ao referenciaros seus mortos.

A revelação do “eu” no poema a seguir é construída no próprio texto. A própria ausência do pronome do caso reto da primeira pessoa do singular, a escassez de verbosesa recorrência de adjetivos configuramno poema um tom descritivo. A aparente referencialidade do poema gera uma performance para cogitar a condição do arquivo:

Rigor

O ferrolho trêmulo com seu ruído
de água e dente no encaixe de pedra.
A casa aberta, à beira-mar, aguarda
minha tentativa de infância
com o corte de cabelo à máquina 2
espetado, ou à tesoura, repartido
por brilhantina inflexível, do couro ao córtex.
De camisa branca de manga comprida
engomada até ao âmago: pele suplementar
que na chuva se reforçava sob a pelerine negra
escondendo braços finos, calça curta
de suspensórios, meia com elástico severo
marcando a perna, o joelho magro
e o arremate dos sapatos pretos de amarrar.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 43)

Os primeiros versos de Freitas Filho parecem sempre prefaciar de forma resumida a cena do poema: “O ferrolho trêmulo com seu ruído”. O ferrolho, fechadura corredeira para portas e janelas, sugestiona aí o sentido da possível abertura (de uma casa, um arquivo), mas uma abertura trêmula, insegura. No terceiro verso, vê-se que “a casa aberta, à beira-mar [...]” está à espera do que ele chama de “tentativa de infância”, mas só avaliada por esse outro “eu” que agora escreve apenas pelo que restou de sua imagem;o arquivo está aberto para o revisar da infância apenas por “tentativa”.

Ao aproximar-seda descrição referencial, o gênero poético parece perder sua autoridade conotativa. O sujeito líricodá a entender que escreve a partir de uma imagem congelada, uma fotografia queregistrou uma pose forçada. O título, “Rigor”,aponta para o rigor com as palavras. Como dito, a força formal desse poema está na predominância dos adjetivos e das locuções adjetivas, com isso reforça-se a noção do retrato pelosadjetivos

que funcionam como elemento restritivo e delimitador a compor um quadro do sujeito que está sendo descrito. Há também o rigor do vestuário: “[...] De camisa branca de manga comprida/ [...] /que na chuva se reforçava sob a pelerine negra/ [...] calça curta/ de suspensórios, meia com elástico severo/ [...] e o arremate dos sapatos pretos de amarrar”. O corpo como arquivo é quem guarda as marcas do tempo, a criança vestida de forma tão rigorosa coincide com o corpo do poema, também com uma linguagem derigor. Porém, ao aproximar-se de uma fotografia, o poema apresenta uma descrição não a partir do interior do eu, mas sob o olhar de quem está de fora, como olhar por distância a si mesmo, separados por um *eu* e por um corpo. Essa intenção em desafiar o poético com a referencialidade da escrita pode ser uma condição da memória: como arquivo incompleto, diz mais respeito ao aspecto externo, rigoroso.

O arquivo fotográfico produz uma cena parcial de uma vida passada, incompleta e lançada para a contemplação em devir, o que é típico da fotografia. O que há aí de memória íntima? O que se lê é paisagem, arquivo sem memória original. Outro poema que considera o suporte do retrato é “Laço”:

O que não sei de onde veio
vem do meu pai, do pai dele
do silêncio de um, próximo
superposto ao do outro, longe.
Silêncio de retrato antigo
ouvido por quem não o conheceu
a não ser vazado através
do filho que me fez de carne
e chega ao neto, ao filho
do seu filho, e a meu filho.
(2009, p. 53)

Logo no início, vê-se que algo da origem está perdida. Ela só é percebida pela sua falta, o arquivo do avô está presente pelo retrato. E o arquivo é contemplado no seu rastro: “[...] vem do meu pai, do pai dele”. O retrato é o que “faz ouvir” o silêncio do avô, da imagem espectral do avô que tem sua aparência conhecida somente por esse meio. O arquivo fotográfico estampa o silêncio da transmissão e impressão. O sujeito poético afirma ter conhecido o avô “vazado” pelo filho deste que o “fez de carne”, portanto, uma memória pela materialidade da fotografia e do corpo.

Assim, podemos inferir que a memória autobiográfica no livro *Lar*, é mais sentida pela sua falta. Ele só sabe do que não sabe, daquilo que estaria oculto, reprimido, perdido na linha do tempo de uma história talvez irre recuperável. Mas a força *arquiviolítica* do

arquivo é quem garante a continuação da memória, como se observou nesse entrelaçamento da palavra “filho”: “[...] do filho que me fez de carne / e chega ao neto, ao filho/ do seu filho, e a meu filho”, para marcar o término e abertura de arquivos. Conceber uma autobiografia pelo silêncio da foto antiga só é provável dada a condição do traço.

Ainda sob o fio condutor da fotografia, o poema a seguir sugere uma descrição pessoal que o faz parecer um retrato. O primeiro verso é enfático e profícuo: “O manuscrito é a sua cara”, “carregado de rasuras, de rugas / de expressão, que vincam o papel”. Nesse manuscrito que descreve alguém em idade avançada como o sujeito lírico deixa irresoluta essa ligação:

Graça

O manuscrito é a sua cara:
carregado de rasuras, de rugas
de expressão, que vincam o papel.
Aprende a escrever diariamente:
Ginástica matinal, exercício, caligrafia.
Cada linha se tortura, e ao se emendar
calca a palavra renegada, sepulta
debaixo do traço espesso de tinta preta
marcando a barra do pensamento.
Raro cabelo repartido com rigor
barba, sem carinho, escanhoad
cigarro eterno entre os dedos
cenho fechado, boca de rasgo fino
com seu perfil agreste, aquilino
sobre a folha que a letra costura
e amarra as sentenças e o rosto
atrás dos óculos de aro escuro.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 78)

Poder-se-ia ir com pressa buscar a fisionomia de Armando Freitas Filho a efeito de comparação. Só que o poema parece prender e amarrar nossa própria fisionomia a ele. “O manuscrito é a sua cara”, insinuando uma direção ao leitor. Depois, o sujeito poético desvia as descrições para alguém em específico: “raro cabelo repartido com rigor / barba, sem carinho, escanhoad, cigarro eterno entre os dedos/ cenho fechado, boca de rasgo fino/ com seu perfil agreste, aquilino”. É uma referência a Carlos Drummond de Andrade. O nome não está marcado, mas antes e depois desse poema estão outros em referência explícita a Drummond. Por isso, o leitor é chamado a compartilhar com o poeta esses jogos de pistas. O ponto arcôntico em que o poema se instaura é o que lhe dá garantias de interpretação. E se o poema fosse, por qualquer motivo possível, desmembrado do livro, a

originalidade e a memória desse arquivo poderiam ficar comprometidas. Isso mostra a condição de traço como arquivo precisar de certa interpretação e encaixe que dê ao que resta da memória uma cena completa.

Para concluir o capítulo, pode-se levantar a seguinte questão: se a linguagem não permite, portanto, a representação, a matéria da qual é feito o livro, o suporte pode agravar a intenção autobiográfica. Para pensar, pode-se seguir essas duas últimas estrofes do poema “Escritório irritante”:

[...]
Não os lerei mais, morri
com eles, minhas marcas
no pó das passadas páginas

se desbotam, os personagens
idem, a flor no papel de poema
se fecha, furada por traças.
(2009, p.91)

A morte do sujeito poético é também a morte do livro. Um corpo pode morrer, mas o “eu” permanece em curso junto a um nome, como “marcas/ no pó das passadas páginas”, ou traços de uma memória suja pelo tempo. O suporte, portanto, mantém uma ligação crucial na compreensão do que está escrito. Como Derrida chamou a atenção, as formas como se atualizam as condições de escrita, aquilo por onde é possível consignar, pode mudar a cena do texto. É claro que a reprodução de um texto, permitida em grande escala pelo mercado editorial, burla o desgaste pelo qual todo papel está sujeito, mas, em consequência, dá ao texto um dizer infinito. No poema, estará dito que: “[...] morri/ com eles [...]”, uma morte *ad infinitum*, que revelaria a condição espectral de um suporte que, poderíamos acrescentar, se envelhecido é renovado a cada instante, dado o interesse da política de mercado editorial.

Dessa forma, cada vez mais a inserção autobiográfica distancia-se do momento em que foi captada pela escrita. Na escrita, a cena passa por um novo acontecimento e por continuar a se reproduzir difere de si a cada repetição. Pode-se dizer, assim, que a origem não é resgatável, mas o arquivo, que não é memória viva ou voluntária, a mantém por um traço em um suporte, um objeto técnico. Ou seja, não se trata de memória viva, mas do lugar de reprodução. E essa discussão sobre o aparato técnico na reprodução do livro, suporte para a escrita, aponta um aspecto, como já se pode perceber, inerente à autobiografia na poesia, bastante problematizada por Armando Freitas Filho. Por isso, o

capítulo seguinte considerará essa vertente com base no livro de Derrida, intitulado *Papel-máquina*.

CAPÍTULO III – A AUTOBIOGRAFIA E O PAPEL DA MÁQUINA

“Existo por escrito”

[...]

Armando Freitas Filho – *Raro mar* (2006)

O arquivode Armando Freitas Filho, tal como produzido em *Lar*, embaralha o que denominamos de autobiografia pessoal e autobiografia intelectual, utilizando ainda a distinção aventada por Derrida que diz respeito à reprodução que, de certo modo, é da ordem da repetição. Neste capítulo, averiguamos esses sentidos a partir da noção de máquina¹⁹ (como as máquinas de reprodução), conforme as colocações do filósofo no livro *Papel-máquina* (2004). Neste, as discussões centram-se nas confissões de Jean-Jacques Rousseau e Santo Agostinho, vistos como aqueles que inauguraram a escrita autobiográfica, fazendo com que ainda hoje reverberem discussões acerca da memória, da verdade e do “eu”. Objetiva-se, portanto, demonstrar como no livro *Lar*, esse aspecto maquinal está presente de tal modo que interfere na maneira como se lê a questão da autobiografia nos poemas.

Alógica da confissão acarretou no que hoje entendemos como “máquinas de reprodução”. Essas máquinas de arquivar, como vimos no capítulo anterior, possibilitam ao discurso autobiográfico um dizer sem fim. Esse “eu” está fadado à repetição ao levar o acontecimento ao esquema de máquina, de modo que a colocação autobiográfica passa, segundo Derrida, pelo que o crítico Paul de Manchama de acontecimento textual: é somente no texto que a autobiografia se realiza, perdendo sua veracidade para a “ladainha”. Chega-se, portanto, ao resultado dessa impossível decisão entre o que há do homem e o que há do escritor Armando Freitas Filho na poesia, considerando a proposta do nome próprio. Dessa forma, é o texto que nos resta enquanto análise; é a poesia em primeiro plano que passa a responder pela urdidura da autobiografia. Levando isso em consideração, o poeta ao falar de si, de sua história, sabe que a poesia já tem sua própria história que, junto à dele, engendra um novo acontecimento. No décimo poema da primeira

¹⁹Máquina de reprodução diz respeito à máquina que se dá a escrever e a reproduzir, e também às relações de sentido referentes ao suporte e à escrita de si na esteira do arquivo. Arquivo como suporte e arquivo virtual.

seção do livro *Lar*, o poeta explicita bem como os fatos “da vida” estão sob as condições da escrita poética:

Escrevo nas costas da mãe
Conspurcada pelo amor
nas costas dos tios empertigados
pela indiferença e sarcasmo
na cara dos primos exemplares
reescrevo, corrijo, fazendo
pressão com o lápis rombudo
para marcar minha dissidência
na família programada, mas
sob os olhos sérios do pai
que me desencurva, e apóia
mesmo desconfiado
sem palavra explícita para
não frisar demais sua intenção
seu ódio difuso que também
me atinge em forte trans
fusão, consigo, comigo mesmo
até alcançar a malvada consciência.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 23-24)

Nota-se que o corpo (da mãe, dos tios e dos primos) marca mais uma vez o próprio suporte do poema: “Escrevo nas costas da mãe/ Conspurcada pelo amor/ nas costas dos tios empertigados/ pela indiferença e sarcasmo [...]”. Nesses suportes/corpos, o sujeito poético reescreve seu eu, seu olhar agora distanciado da família: “reescrevo, corrijo [...]”, portanto, a identificação entre o “eu” do passado e o “eu” do presente é impedida por esse reescrever e corrigir no mesmo sentido do poema analisado no primeiro capítulo, sem título, cujos primeiros versos diziam: “Começar o escrever era descrever./ Descrever era desmanchar o que está escrito” (FREITAS FILHO, 2009, p. 30). Nesses poemas, o ato de escrever tem o sentido de reescrever, pois, na escrita, a vida torna-se um novo acontecimento, diferente do que era antes.

Nada que passe por essas duas forças de mudanças (reescrever e corrigir) fica inalterado em relação à origem, mesmo que similar; é o arquivo que para constituir-se rasura sua constituição anterior. Pode-se falar de um outro não mais idêntico àquele que escreve. A respeito desse eu diferente de si mesmo, Duque-Estrada destaca que Derrida situa a alteridade na mesma estrutura da recepção de um sujeito para outro:

Isto pode ser entendido na medida em que o significante usado pelo sujeito já é em si uma repetição do sentido. Não que o sentido já existisse

antes de sua repetição pelo significante. O que é primeiro, na verdade, não é nem um nem outro, ou seja, nem o sentido, nem o significante que viria a repeti-lo num segundo momento. O que é primeiro é repetitividade na qual toda a origem se mostra como já modificada, isto é, já diferente de si mesma, através de uma repetição [...] (2007, p. 90).

O ato de escrever, portanto, é o que estabelece as recordações do sujeito poético: “reescrevo, corrijo, fazendo/ pressão com o lápis rombudo/ para marcar minha dissidência/na família programada [...]”. Essa escrita pulsional e mortífera se repete até ficar marcada, a repetição com pressão permite uma rasura no arquivo, um corte no arquivo: o sujeito poético marca pela escrita sua aversão à família que sabia de cor, porque programada. Somente a figura castradora afugenta a intenção inicial do sujeito de “castigar” os corpos com sua “escrita-confissão-agressiva”: “[...] mas/ sob os olhos sérios do pai/ que me desencurva [...]”. Porém, mesmo assim há um outro que estabelece a alteridade. Por causa desse olhar circunspecto, o sujeito poético desestabiliza-se, contagiado pelo ódio contemplado no pai, até o ponto em que se confunde com o próprio progenitor, “[...] em forte trans / fusão, consigo, comigo mesmo / até alcançar a malvada consciência”. O corte nomeio da palavra “transfusão” acentua a relação de identificação com o pai que partilha da “mesma palavra”: no verso subsequente, a palavra “fusão” dá o sentido de ligação, incorporação do sujeito com o pai e com ele mesmo.

Na situação analisada, encena-se uma espécie de vingança e dissidência à família, mas tudo o que o sujeito poético faz é chegar ao momento da ameaça. A intenção de agressão foi estampada, mas há apenas agressão contra o papel, contra o suporte rasurado e abatido pela escrita. A cena é reinterpretada à luz da escrita, o que chega desse “eu antigo” são apenas traços. Tem-se, pode-se dizer, uma abertura ao futuro: o pai desencurva o sujeito poético (curvado sobre sua própria escrita), exige uma postura de quem não escreve e faz cessar a agressão que ficou prometida. O medo pelo ódio do pai isola toda a intenção agressiva, paralisa o poder do agressor que é o escrever, o reescrever, e na condição de promessa fica a serviço do futuro. Ou seja, a intenção de vingança à família que faz pensar sobre uma referência autobiográfica acontece apenas no palco de papel.

Outro poema em que a incidência autobiográfica fica subjugada à condição do suporte é “Pelo retrovisor”, da segunda seção de *Lar*. A primeira e a última das cinco estrofes dão conta do nosso objetivo. Vamos à primeira:

Escrevo de costas para a família

defronte do espelho
que a reflete, e a mim, sua extensão
e consequência.

[...]

(FREITAS FILHO, 2009, p. 96-97)

O sujeito poético coloca-se como o arquivo da família, “extensão/ e consequência”, não a origem, mas o descendente que prossegue com a história e a genética de seus antepassados. Por isso, somente perante si mesmo, através do espelho, o sujeito lírico consegue vislumbrar seu painel familiar e estando a família no espaço pretérito, esta só pode ficar “de costas” para ele. O sujeito lírico descreve a avó na segunda estrofe; os pais e os primos na terceira estrofe; os tios, na quarta e a si mesmo, na última estrofe, fazendo desse poema o que mais possui estrofes. Eis a última:

[...]

Por fim, eu: magro, gago, nervoso
coberto de sardas, espinhas e cacoetes.
Aluno faltoso, tendo que ser levado
para a escola, aos arrastões, dado a gritos
vômitos, vertigens, surtos de insônia e suor
com medo de sair para o quintal e matar
pisando, sem querer (?) as formigas
debaixo de verões aterradores, morto de calor.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 96-97)

Novamente vê-se uma descrição – o próprio sujeito poético usa o termo descrever na segunda estrofe: “Descrevo a avó, de luto permanente” – de arquivo que tem o mesmo tempo, acontece no mesmo instante de um “começar a escrever”. Observa-se como essa estrofe é carregada de adjetivos e substantivos para dar conta de um recorte de infância privilegiado no papel: “Por fim, eu: [...]”, essa construção frasal em que o eu é seguido de dois pontos parece um recurso para apontar um “eu” somente na escrita. Esse poema, então, é um arquivo oportunizado por traços de um eu. Em referência ao livro *O animal que logo sou*, Derrida afirma quanto à construção de uma história de si mesmo por meio da memória que

[...] a crer na minha memória assim invadida de memória, há muito tempo, minha memória quase alucinada, estou certamente à beira do discurso mais quimérico que já me tenha tentado ou que eu mesmo tenha tentado neste castelo (2006, p. 48).

Nesse sentido, a memória “alucinada” nasce no texto por um “eu” já inventado por diferentes traços que se interpõem ao logo do tempo e que na trama da escrita tenta

adquirir certa unidade, simulando uma memória completa, por meio do suporte que garante a realização do texto. Pensemos, então, no suporte da escrita, que é suporte da memória, e chega-se, assim, ao cabo da discussão sobre a autobiografia no livro *Lar*, de Armando Freitas Filho.

3.1 Máquina e memória

No início de *Papel-máquina*, Derrida questiona o futuro do livro e da biblioteca, assim como ainda os conhecemos. Ele pensa esta última para designar um lugar por vir, aparato de um “deslizamento metonímico”, e esse “por vir” dá a entender mais de três coisas, segundo o filósofo: (1) O livro por vir convive com a forma antiga/atual do livro, passando por reestruturações que também dizem respeito ao cálculo do mercado, capital e reserva; (2) se há um futuro em questão, o livro por vir “não será mais o que foi” (2004, p. 24); (3) que se espera um outro livro pronto a livrar o “livro do naufrágio em curso” (2004, p. 24). Derrida usa a metáfora do naufrágio motivado por Mallarmé em seu “Lance de dados”, que marca, segundo ele, um abismo e acerca do qual Blanchot escreveu o ensaio “O livro por vir”. Nesse poema, há uma “disposição tipográfica de um espaçamento que não respeita mais a divisão e a irreversibilidade da paginação” e do qual Derrida seleciona algumas figuras como o fez no computador (2004, p. 24). Observa-se que o filósofo não se retira da cena da qual fala, ele mesmo usa o computador, essa máquina que refuta toda a lógica estrutural do livro abolindo o códice, resultando, pode-se cogitar, numa outra dispersão do poema, agora retalhado de “maneira bárbara”, como diz Derrida, à intenção do analisador.

Essa imagem do livro de Mallarmé marca como *topos* metafórico o livro sempre em movimento, às voltas entre a reunião e a dispersão que assinalam uma “circularidade do círculo” (DERRIDA, 2004, p. 29). Se essas questões dizem respeito ao futuro, é porque esse é o caminho sugerido pela discussão sobre o livro em sua relação com a memória: não há como desvincular esse tema das considerações externas como os suportes, as reproduções e as atualizações gráficas do que chamamos hoje de livro, como suporte da memória e da escrita.

Embora o objeto de análise desta dissertação, o livro *Lar*, ainda mantenha o “tradicional” material do livro, a discussão aqui exposta está sugerida nos poemas de Freitas Filho, como veremos no decorrer deste capítulo. Pensamos, desde já, na numeração

dada aos poemas por ele: desde 2003, na última seção de cada livro publicado de três em três anos, os poemas estão numerados em ordem crescente, de um livro a outro, projetando uma abertura. Há nessa lógica a união entre o programado e o espontâneo, possibilitada e condicionada pela atual estrutura do livro. Esse movimento, por outro lado, desarticula a ideia tradicional livresca, uma vez que não finaliza o volume conforme as paginações, mas ao encerrá-lo, ainda projeta a numeração no porvir.

Em análise aos textos confessionais de Agostinho e de Rousseau, o primeiro motivado pelo roubo de peras e o segundo pelo roubo de uma fita, ambos aos dezesseis anos e separados por mais de um milênio, Derrida acentua que as confissões intencionavam a verdade na declaração culpável da primeira pessoa, que “nunca cederia à mentira literária” (DERRIDA, 2004, p. 47). A questão que marca esses acontecimentos é a de poder imbricar de alguma forma, “a um só e mesmo tempo”, *tanto* aquilo que acontece (acontecimento), *quanto* à “programação calculável de uma repetição automática” (máquina) (DERRIDA, 2004, p. 36, grifos do autor). Para isso, explica o autor, seria preciso tratar esses dois opostos como indissociáveis, pois só assim haveria um porvir. Esses conceitos, acentua o autor, parecem antinômicos, a natureza de algo que acontece leva ao sentido de algo não programável e irreduzível à repetição: “Não há acontecimento sem experiência” (consciente ou inconsciente), sem que o vivente seja afetado por isso (DERRIDA, 2004, p. 36). E essa afecção tem por objeto de efeito algum corpo ou matéria orgânica, algo que permita certa sensibilidade. Ao contrário, a máquina está determinada à repetição, sem afecção. Seu funcionamento não exige um alguém, portanto, é inorgânica. Têm-se, assim, os traços de incompatibilidade entre a matéria e o corpo: o orgânico e inorgânico (DERRIDA, 2004, p. 37).

Freitas Filho, por sua vez, esquematiza muito bem em sua obra as incompatibilidades entre a matéria e o acontecimento em um mesmo plano. A autobiografia conjugada nesse par incita a seguinte problematização: como apreender a vida pela matéria inorgânica insensível à ideia de um “eu”? Essa é a discussão levantada, por exemplo, no poema de número 84 da seção “Numeral”, em que o poeta une o que devidamente não se une por condições estruturais e continentais: o acaso e o desejo. Que tipo de cena há quando um desejo, ou seja, a intenção consciente e programável, produz manobras imprevistas? “[...] acaso manterá o mesmo teor/ imprevisível?”. Segue-se o poema na íntegra:

Acaso construído pelo desejo
acaso manterá o mesmo teor
imprevisível – a ave repentina
alcançada pela bala, o incalculável
acidente do carro e do avião
a nudez do corpo nunca visto assim
entreaberta pela porta
ou terá o ruído, o sabor déjà vu
coincidência que se dá em duplicata
subconsciente, e jamais se explica
ou se prova, lúdica, pois exposta
à luz, esquadrinhada, foge
dos cinco, e até do sexto sentido?
(FREITAS FILHO, 2009, p. 114)

No poema, o “Acaso construído pelo desejo/ acaso manterá o mesmo teor/ imprevisível [...]”, mas se lermos conforme nos possibilita a sintaxe do *enjambement* percebe-se que a afirmação tem mais o tom da dúvida, a palavra “acaso” na segunda estrofe pode adquirir o valor de advérbio dando um sentido hipotético. No terceiro verso, há a palavra “imprevisível”, que podia ainda fazer parte do segundo verso. Com esse encadeamento, a palavra adjetiva é cortada de seu substantivo antes que possa continuar no verso seguinte, assim, eleva o tom da dúvida, como se fosse uma resposta dada aos dois primeiros versos. Se o acaso se manterá sempre igual, não se pode saber, é imprevisível. No oitavo verso, o sujeito lírico chama a atenção para o ruído. Segundo o dicionário Aurélio, significa “som confuso e prolongado” e “fonte de erro ou de perda da fidelidade na transmissão e recepção da mensagem”, bastando essas acepções para o nosso caso. Desse modo, o ruído parece o som indecifrável que interfere na divulgação e acolhimento do sentido, algo da esfera do segredo, que vindo por acaso produz o desejo da descoberta da mensagem oculta. O sujeito poético questiona, portanto, a natureza desse ruído: “coincidência que se dá em duplicata”, e que “foge/ dos cinco, e até do sexto sentido?”. Ou seja, desejo e acaso se dariam por simultaneidade inexplicável que até o “sexto sentido”, a intuição, seria incapaz de compreender. Nem a razão dos cinco sentidos, nem a abstração do sexto sentido dariam conta de explicar a coincidência “em duplicata”.

Dessa forma, a inscrição autobiográfica em *Lar*, é pensada a partir da relação do acaso e desejo, como diz Freitas Filho, e pela lógica do acontecimento e da máquina, como discorre Derrida. Nessa imbricação, como dá a entender o poema acima, torna-se difícil saber os limites entre o imprevisível (acontecimento) e o calculável (máquina),

então, se autobiografia tem a natureza do acontecimento pensá-la sobre a lógica da máquina em *Lar*, assinala a interdependência desses movimentos que poderiam se excluir.

A máquina de reprodução em Derrida diz respeito à “máquina produtiva, ativa, eficiente, performante” (2004, p. 38). Porém uma máquina, por mais performante que seja, jamais poderia “produzir um acontecimento do tipo performativo” (2004, p. 38). Não há uma “performance técnica”, porque, explica o filósofo, a performatividade traz em si a ideia de um vivente que pronuncie apenas uma vez em seu nome. Esse ato espontâneo em primeira pessoa não apresenta oportunidades para que uma maquinabilidade (repetição) intervenha. Se isso ocorrer, “é sempre um elemento accidental, extrínseco e parasitário, na verdade patológico, mutilador, até mesmo mortal” (DERRIDA, 2004, p. 38).

No poema de número 78, interroga-se a natureza do manuscrito quando passado para a máquina de escrever: parece que ele perde seu traço orgânico. O manuscrito seria uma performatividade, aquela que Derrida define como dizer uma vez em seu próprio nome. Mas diante da maquinabilidade pela qual os poemas passarão, o manuscrito perderá seu traço de originalidade, mas um novo acontecimento surgirá no texto, de modo que a palavra dita por quem assina um nome próprio continua sendo autêntica, exposta à repetição. Assim escreve o poeta:

78

O manuscrito passado à máquina
Não perde os dedos, perde a mão
o pulso, a gramatura da alma
a natação do corpo, a sombra
do mundo, atrás da luz e de tudo?

Registra mas não se molha
na revolta diária do mar
que a praia apara, nem se queima
na chapa do sol que o verão
aparafusou no calor da sua luz.

Caligrafia e impressão caminham
cada qual por um trilho e têm
perdas diferentes e paralelas?
uma no começo, outra no fim.
A primeira, porque rascunha.
A segunda, porque termina.
Ambas visam reunir-se no engano
da representação completa;
no gosto da ilusão do horizonte.

2 VII 2005

(FREITAS FILHO, 2009, p. 109-110)

De qualquer forma, tanto a caligrafia quanto a impressão prometem perdas: escrever à mão é uma perda de início, digitar as palavras é uma perda de fim. Ambas intentam representar o completo, “Ambas visam reunir-se no engano / da representação completa [...]”. O rascunho é por si só a perda da sensação orgânica do viver, da “gramatura da alma”. O digitar é assinalar sua morte. Como dizem os primeiros versos: “O manuscrito passado à máquina/ Não perde os dedos, perde a mão”, a máquina corta fora a parte orgânica da escrita, a organicidade espontânea que engendra o poema, representada pelo próprio poeta.

Por isso, a autobiografia, nesse caso, é fragmentada e transformada pela máquina de fazer repetir, e também a de fazer apagar constantemente. O arquivo é, na verdade, uma memória enfraquecida que, diferente de si, já é outra, resistente apenas por traços diante da condição da máquina que mutila. Dessa forma, a técnica leva à morte a espontaneidade primeira, “Registra mas não se molha”. Como legado, afirma Derrida, a obra é por primeira instância um acontecimento e para que tenha um porvir virtual precisa sobreviver à assinatura e desligar-se de seu signatário. Dessa forma, a lógica da máquina pode vincular-se a uma lógica do acontecimento, mas, com isso, a autobiografia ficaria comprometida, já que a assinatura do nome próprio, seu signatário, estaria perdida. O acontecimento, portanto, é ameaçado e produzido pela máquina, “a condição de possibilidade é a condição de impossibilidade” (DERRIDA, 2004, p. 106). É onde o acontecimento passa pela virtualização da máquina, “com uma virtualidade que excede a determinação filosófica da possibilidade do possível, excede ao mesmo tempo a oposição clássica do possível e impossível” (2004, p. 106).

Derrida chama a atenção para um escrito com letra diferente em um único exemplar de Genebra das *Confissões* de Rousseau, no qual o autor convoca e conjura para que todo leitor não destrua o documento de papel, suporte, “caderno”. Mesmo que esse exemplar possa se reproduzir, diz Derrida, limita-se a um único exemplar original e autêntico, portanto, esse “corpo de papel” está sujeito a todo tipo de mutilação, corte, falsificação etc. (2004, p.114). Essa folha foi cortada quase ao meio e esse corte deixou traços ilegíveis. “O arquivo é tão precário quanto artificial” (2004, p.118). Um corte exatamente na página onde o signatário pede que preservem a obra, embora tenha sido Rousseau mesmo quem o fez, doze linhas foram cortadas (2004, p.118). Derrida caracteriza essa cena como a “véspera já performativa do primeiro performativo, um arqui-performativo antes do performativo” (2004, p. 119). Assim, a verdade fica comprometida

pela vulnerabilidade do suporte, pois todo performativo cria um acontecimento, e todo acontecimento criado e sustentado por um “eu” está sob a vulnerabilidade de um corpo ou de um *corpus* que consiste, “justamente o limite de todo poder performativo, portanto, de toda segurança. De toda guarda bibliotecária e bibliofílica” (2004, p. 119). Não há, portanto, cálculo que não sofra a intervenção de um arbitrário.

Referindo-se a diferentes tipos de suportes, a poesia de Freitas Filho aponta a vulnerabilidade dos aparatos técnicos que comprometem o poder performativo da autobiografia. Neste poema, alude-se ao gravador:

Gravador

I

Sua voz velháspera, mãe, pigarra.
Gravo tudo, escondido. Espio você
Não posso deixar que sua dureza derreta.
Quero reter o desmanche do doce
que trouxe para seu aniversário, em março de 91.
Diante do seu torpor, na mesa da copa
sou torpe, ao agir assim, traiçoeiro, vingativo.
Prevendo o desperdício da doçura, o não
convicto, a pior acolhida à minha oferta
registro a prova da dor de nós dois:
lhe mostrei o filho em gestação delicada
que se travestiu em flecha, ricocheteando
nos dois corações postos na mesa, adversários
(FREITAS FILHO, 2009, p. 94-95)

O poema trabalha com a imagem de um suporte original diferente da poesia: um gravador. Esse arquivo feito às escondidas de sua principal personagem, a mãe, traz ao sujeito poético o sentimento de ser “traíçoeiro, vingativo” ao roubar da genitora o “momento real”, a verdadeira atitude da mãe em relação ao presente dado por ele, o filho: um doce para seu aniversário. O que ele tenta captar às escondidas é a possível insensibilidade da mãe ao seu presente: “Diante do seu torpor, na mesa da copa”, mas ele já previa o “desperdício da doçura”, do doce entregue à mãe, da mãe que desperdiça a “doçura de mãe” pela “dureza”. Por essa data devidamente marcada, março de 1991, dá a entender que se trata de um elemento autobiográfico que diz respeito à origem do arquivo. O fato acontecido, porém, é pautado pelo seu rastro, por aquilo que restou do acontecimento, como assume o primeiro verso: “Sua voz velháspera, mãe, pigarra”. Como se a voz já perdesse a sonoridade original pelo enfraquecimento na memória, ideia

reforçada pelos verbos; “pigarra”, que sugestiona certa dificuldade na dicção, obstrução da fala.

Nessa primeira estrofe, o gravador parece ganhar a dimensão do corpo do sujeito como memória. Ou seja, a fala da mãe que supostamente foi gravada não está evidenciada no poema, o que se tem é a descrição a partir do campo de visão do sujeito poético que está à espreita: “Gravo tudo, escondido. Espio você [...]”, como se o menino fosse o próprio “arquivador”, o próprio suporte do arquivo da mãe. A culpa pelo ato torpe trouxe à mente do sujeito a gestação que fez a mãe passar: “lhe mostrei o filho em gestação delicada/ que se travestiu em flecha, ricocheteando”. Essa lembrança da gravidez não pode ter vindo da própria memória do sujeito, a não ser por arquivos já construídos pela história da família. E a interpretação da cena como “dois corações postos na mesma, adversários” só pode vir não daquela criança, mas do sujeito do momento da escrita, evidenciado na segunda estrofe:

II

Agora, tudo o que de vivo tenho de seu
é essa voz grampeada, árdua
resistente à boa-nova, irredutível
repetindo, sem parar, o não rouco
cada vez mais roufenho, não somente
pela convicção mas, também, pelo tempo
que se obstina a magoar-me, mais e mais.
Praga, prego martelado, sem prece
que me livre, mesmo com omar à mão, mãe
não posso afogá-la, pois embora maligna
sua fala é o que resta e fica de você
- viva – vibrando no ar, insistente, íntegra
Já que seu rosto desanda na memória.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 94-95)

As aliterações nos versos “[...] Praga, prego martelado, sem prece/ que me livre” evidenciam uma mudança de tom no poema para sustentar o esbravejar do sujeito em não conseguir afastar a imagem da memória. O arquivo, portanto, acontece independente do desejo, “[...] mesmo com o mar à mão, mãe [...]”, diz o sujeito, “[...] não posso afogá-la”, mudando em sequência a musicalidade do poema para a lástima, conforme sugestiona a aliteração do /m/.

O último verso marca a cena da nossa proposta: “Já que seu rosto desanda na memória”; é somente o arquivo que resta, a voz gravada, o representante da memória, suporte externo que mantém a mãe no curso da vida do filho. “Sua fala é o que resta e fica

de você /- viva – vibrando no ar, insistente, íntegra”, a presença virtual da mãe, que só resiste ao filho como a imagem de um fantasma, sob a metonímia da fala gravada a mantém “viva”. Viva somente na condição de espectro, a voz da mãe, ou tudo o que é a mãe agora, está “resistente à boa-nova, irreduzível/ repetindo, sem parar [...]”, como em ladainha. Fazer uma retrospectiva assumindo não mais lembrar de tudo na íntegra não é o mesmo que assumir um compromisso autobiográfico. O gravador desempenha um papel crucial para a memória do sujeito em relação à mãe. Esse gravador, entretanto, “cada vez mais roufenho, não somente / pela convicção, mas também pelo tempo”, prediz a vulnerabilidade do suporte responsável pela performatividade original da cena. Embora a voz que inaugurou a gravação foi perdida junto com seu signatário, o gravador é o que garante a memória da mãe. Dessa forma, o “pacto” com o leitor já demanda outra postura, agora de engajamento no trabalho poético, de forma a refletir a questão do tempo, da morte e da própria técnica contemporânea.

O poema “Bandeira em 33 rotações”, da mesma parte que o poema anterior, “Formação”, também problematiza a questão do suporte do arquivo, a partir do disco de vinil:

Sua voz rascante, agarrada
pelo cigarro no lado A
feita, também, dos arranhões
que o vinil vai ganhando
sob o ir e vir da agulha
a cada escuta, em seu sulcos
na vitrola adolescente: arranhões
também irradiados dos poemas
acre-doces, sentidos, e apesar
de todos os riscos – nítidos
profundamente – logo decorados
enquanto no lado B, CDA, mudo
aguarda a vez com sua voz súbita.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 72)

O poema faz menção ao período em que os poetas recitavam seus escritos em discos de vinil. Bandeira no LP de 33 RPM lia sem parar alguns de seus poemas, os quais o sujeito poético ouvia repetidamente a ponto de aparecer “arranhões/ que o vinil vai ganhando / sob o ir e vir da agulha /a cada escuta”. Diferentemente do suporte do livro em que a voz e o tempo da leitura estão sob o comando do leitor, o disco possibilitou uma nova relação da poesia e leitor/ouvinte: a repetição dos poemas pode ser realizada automaticamente de maneira indefinida até que “logo decorados”.

O suporte é permeado pela própria voz de quem escreve: “rascante, agarrada / pelo cigarro”. Outro som ruidoso também emerge dos poemas “acre-doces”, que adquirem a própria voz, uma voz segunda, que não a do poeta que os compôs e que os leu. No lado B, o sujeito registra a chegada de Drummond, mudo está à espera de dizer subitamente. Mas ele registra a mudez de Drummond, e não o momento em que esse fala. Na página seguinte a essa, está o poema feito em referência a Drummond, “Cara a cara”, de fato mudo, ao se fazer presente ali como “estátua pálida no seu nicho” (FREITAS FILHO, 2009, p. 73), que o adolescente de “espinhas/ implacáveis de pus” almeja chegar um dia ao seu patamar, ao passo do mestre: “e por mais sujo que seja quero/ fugir e ficar com o rosto igual/ mas tenho que apostar na espera [...]”, um rosto “sem marca/ na carne de mármore”, afirma o sujeito poético.

O fato tem uma veracidade comprovável, a saber, na década de 1950 Bandeira e Drummond gravaram em LP alguns de seus poemas. O disco de vinil é uma metáfora para o corpo, o corpo dos poetas “com voz”, com “fala”. E esse suporte que prolongou a vida dos escritores está na condição de todo corpo: vulnerável ao apagamento. Porém a repetição desses ficou sujeita à duração de seu suporte que já apresentava rasuras, conforme demonstra o poema: “na vitrola adolescente: arranhões”, embora esse disco tenha chegado aos dias de hoje, mesmo que em outro suporte. Armando Freitas Filho os mantém em sua poesia como eco-palavras. Embora a voz autoral tenha se perdido no tempo, o poema prolongou-a, reportando-se à gravação no disco de vinil. Assim torna-se expresso: a origem de modo algum está presente, está apenas “representada” pelo poema.

O suporte do poema é questionado dada a sua forma de elaboração: “Os espaços contam?”. O que falta conta? Os pedaços em branco contam? Não são eles também partes da forma do poema?

93

Com quantos toques este poema
se cumpre? Os espaços contam?
Como disfarçar os tiques que
vão surgir entre os caracteres?
Quantas linhas será preciso
Preencher para alcançar quem
o lê? E desses toques quais serão
aqueles que vão tocar mais fundo
e os outros tantos que vão, apenas
roçar a sensibilidade debruçada
sobre este texto, esta tentativa
de cooptar, de raptar toda

a atenção, para depois comover
ferir, até provocando lágrima?
(FREITAS FILHO, 2009, p.120-121)

Nessa elaboração, o leitor entra em jogo: “Quantas linhas será preciso/ preencher para alcançar quem/ o lê?” A preocupação do sujeito lírico passa do conteúdo à forma técnica quantitativa. Com bastante recorrência, Freitas Filho faz uso do *enjambement*, o que intensifica a mensagem do poema. O segundo verso cortado fica incompleto e aproxima-se de uma frase interrogativa: “[...] para alcançar quem [...], em uma dinâmica que expande a preocupação para a posição do leitor. É como se a máquina usurpasse a espontaneidade do criador e/ou leitor. O sujeito ainda se preocupa com quais desses toques vão “tocar mais fundos” ou “apenas roçar a sensibilidade” por meio desse texto, “esta tentativa / de cooptar, de raptar toda / a atenção, para depois comover/ ferir, até provocando lágrima”. Freitas Filho joga com a posição do poeta e do leitor e encena a intenção de comover este, ferindo-o e causando choro, uma intenção exagerada, por isso performativa, de alcançar quem lê; e uma tarefa meio confusa para um poema-máquina feito pelo cálculo do computador indiferente. Entretanto a recepção do leitor, embora imaginada, é imprevisível. Cabe a ele criar o espaço de abertura ao poema, que parece ser incalculável pelo seu signatário. Esse viés é interessante na medida em que contribui para o que defendemos sobre a autobiografia no livro *Lar*, quando o poeta Freitas Filho põe em questionamento todo o trabalho poético, ao incluir a relação vida e poesia sob o emblema da suspeita pelas condições da máquina. Porém, não há maneira de dizer de si sem a intervenção da máquina. No poema “Um dia depois do outro”, Freitas Filho também estabelece a comparação entre a produção textual e o passar do dia:

Esta página expirou.
Não deu para ficar tudo claro.
Trabalho com preto e branco
em meio a sono e súbito
misturado à noite da terra.
Apodreço, alerta
cabeça alta, no sol.
O tempo pula, agulha
Perceptível, nos ponteiros
dos relógios da casa incansável
cercada do dia que nasce
em alumínio severo.
(2009, p. 56)

O sujeito lírico junta a vida à máquina: o verso “Esta página expirou”, leva a crer que o dia acabou como a página virtual no computador que expira, podendo ser também uma referência à própria página do livro onde está o poema. Se “não deu para ficar tudo claro” significa que a noite venceu o dia, essa rotação programada do planeta, que coordena a vida, mas em intrínseca relação com a escrita, pode referir-se também à página que não ficou toda em branco, “no claro”, há ainda o poema. Aqui novamente o tempo é tematizado; do sexto ao nono versos, vê-se uma aceleração da leitura, como aceleração do tempo, realizada pelas frases curtas demonstrando a falta de tempo para elaborar uma oração completa: “Apodreço, alerta/ cabeça alta, no sol./ O tempo pula, agulha/ Perceptível, nos ponteiros” e rapidamente o “dia expirado” aponta para o outro “dia que nasce/ em alumínio severo”. O porvir, assim, é estabelecido pela maquinalidade que garante a continuação em repetição da vida, do texto. A autobiografia também está sob a tutela desse porvir maquinal que a projeta para o futuro, sempre o futuro.

Para o sujeito poético, a vida é essa junção entre acaso e desejo, o espontâneo e a máquina. Mesmo espontânea, a vida cumpre todos os dias uma programação ininterrupta, os dias são estabelecidos conforme um padrão do tempo sem que ninguém possa mudar isso. A vida não programável é, portanto, calculada pela sua própria natureza, que admite o desejo como admite a maquinalidade.

3.2 Autobiografia na sombra da máquina

Não mais autobiográfico, mas sobre a autobiografia, Freitas Filho arma no poema 87o raciocínio da máquina. Ele liga àquilo que podemos chamar de uma assinatura, um referente de alguém, a uma maquinalidade nos aspectos já mencionados. A seguir, uma parte de mais um poema que trata dessa questão:

87

A sombra foi a primeira máquina no começo
do tempo – livre invenção da natureza.
Ali está o negro corpo, tim-tim por tim-tim
chapado, na parede, no chão de terra
em qualquer superfície, mesmo quebrada
a figura opaca, ainda sem profundidade
e transparência, primeiro dado lançado

que já se recordava, ao sair de si.
Se recortava da paisagem indiferente
para a análise, a olho nu, construindo
a partir da iluminação do sol seu resultado
inicial, que diferia da trêmula imagem na água
por ser exata, anônima – pela sugestão
ou mergulho na aventura do avesso, sujeito
oculto, outro, descoberto, no escuro rumor
do escrutínio, no começo da cogitação e apuro.
[...]

Como diz o primeiro verso: “A sombra foi a primeira máquina no começo”, inorgânica, faz-se sem o desejo do ser orgânico, mas depende deste para existir. Essa reprodução, portanto, sendo cópia de uma primeira, não traz a tridimensionalidade de onde se origina. Longe da amplitude de sua origem, a sombra “como primeiro dado lançado” a deixa atrás de si e subjugada aos jogos de luz se reproduz, mas que “já se recordava, ao sair de si”, ou seja, em reprodução ela fazia reportar ao arquivo original, o corpo, que a sombra opaca simula, embora já distante o suficiente para não ser como ele. Nos versos finais dessa parte do poema, a assonância do /o/ e /u/, vogais fechadas, confere uma musicalidade do contido, do desconhecido, ao início ainda ingênuo e restrito da máquina: “[...] ou mergulho na aventura do avesso, sujeito/ oculto, outro, descoberto, no escuro rumor/ do escrutínio, no começo da cogitação e apuro”. A aliteração do /c/ junto a essas vogais contribui para o sentido ao soar como uma espécie de gralha, de um acontecer ainda com dificuldades (dificuldade da leitura). Embora o signatário se perca, a funcionalidade da máquina é necessária para que a obra opere. Armando Freitas Filho, então, continua o poema com um vocabulário mais próximo ao da máquina de escrita (o poema não é dividido por estrofes, fizemos essa divisão para o propósito da análise):

[...]
Que vieram, pé ante pé, através da pegada
digital da mancha, incorporando correções
acréscimos de informação no código reparado
que absorvia e emenda sem deixar pistas
desde o pensamento mais íntimo ao gesto comum
da espécie de qualquer reino: cabeça, tronco
membros esquartejados para exame na página expirada
sem aviso prévio do destino, que parava, então
o cursor no meio do caminho – pedra para sempre
escrita, repetidamente impressa, incontornável
incógnita, meteorito sem mensagem, perdido.
Último sinal, impossível de ser salvo, quando a luz falta
na instalação, e nenhuma máquina ou ciência

explica a pane, o interrupto momento do mundo
do desastre da engrenagem, da vida útil que era tão certa.

31 VII 2006

(2009, p. 115-116)

Essa máquina agora mais versátil permite um ajuste infinito “sem deixar pistas”, pista no sentido material, dada a facilidade virtual de apagamento. No curso do tempo, a máquina – pode-se dizer, o computador e a impressora e todas as máquinas que se prestam à reprodução de arquivos – é o novo modo de pensar a vida. Como o sujeito lírico afirma nos versos: “desde o pensamento mais íntimo ao gesto comum/ da espécie de qualquer reino: cabeça, tronco / membros esquartejados para exame na página expirada / sem aviso prévio do destino, que parava, então / o cursor no meio do caminho [...]”. Portanto, o poeta une vida e linguagem de modo que uma é responsável pelo que é a outra, tornando os limites indefiníveis. A vida é moldada pela escrita, e esta subjugada aos novos modelos de inscrição e reprodução. Percebe-se como os versos, “[...] da espécie de qualquer reino: cabeça, tronco / membros esquartejados para exame na página expirada”, poderiam compor um único, sugerindo que o verso teve seus “membros” “despedaçados” para a linha seguinte, ao separar a sequência sintática da oração, como se o poema fosse o próprio corpo esquartejado pela manobra da máquina.

O sujeito lírico não coloca em patamar diferente o “pensamento mais íntimo” e o “gesto comum da espécie de qualquer reino”, os quais estão do mesmo modo sujeitos à expiração da página, da máquina, do tempo. Com isso, a reprodução estagna o acontecimento primeiro que só continua a acontecer como arquivo em lugar de uma memória que agora falta: “pedra para sempre / escrita, repetidamente impressa, incontornável / incógnita, meteorito sem mensagem, perdido”. E novamente o sujeito poético liga o desenrolar da vida ao processo da máquina responsável pela produção do arquivo: “Último sinal, impossível de ser salvo, quando a luz falta/ na instalação, e nenhuma máquina ou ciência/ explica a pane, o interrupto momento do mundo / do desastre da engrenagem, da vida útil que era tão certa”. O alinhamento feito é tão íntimo que alegoriza o desligar da máquina com o desligar da vida, a pane e a morte de um corpo ou de um *corpus*. A memória nessa lógica da máquina, como se vê em Derrida, precisa de certa exteriorização, um suporte externo que a torne possível, mas também se viu que esse

suporte exposto a sua própria fragilidade compromete toda a história de um arquivo e que por isso sempre está na condição de traço.

Aproveitando o assunto dos suportes, torna-se inevitável desconsiderar uma fotografia feita por Armando Freitas Filho de si mesmo, a qual intitulou “De cara no chão”. Em entrevista a Ramon Mello, o poeta esclarece a gênese de sua fotografia, em resposta à pergunta “Como você utiliza a internet?”:

Lido com o que preciso: editor de texto, e-mail e Google – mas não abro mão da enciclopédia. Outro dia, andando na rua, tirei uma foto pelo celular. Ando muito a pé. Então, tirei a foto da minha sombra contra o asfalto e enviei do celular para minha caixa de e-mail. Chama-se “De cara no chão”. Essa foto é inspirada numa foto que Mário de Andrade tirou da sombra dele contra a terra (2009).



Armando Freitas Filho

É interessante como estão articuladas nessa imagem tanto a vida quanto a máquina. A vida sendo capturada pela violência da máquina, ao arquivar um acontecimento. O momento espontâneo da vida, ou seja, o ato inaugural da imagem, a performance do fotógrafo e fotografado (na mesma pessoa), só foi possível graças à técnica do celular adaptado com câmera fotográfica. A sua divulgação compreende um movimento que não pode ser ignorado quando se discute autobiografia em Freitas Filho: as técnicas

contemporâneas de divulgação de si próprio. Ele utiliza a sua sombra em foto feita por ele mesmo, prática tão comum na atualidade, as chamadas *selfies*, para compor um pensamento que se articula com a sua proposta: um retrato de si mesmo, mas um retrato ilegítimo do próprio corpo, visualizado naquilo que vem depois do corpo, a sombra.

O nome da foto “De cara no chão” também é propício: a sombra altera a realidade de seu corpo já em reprodução, faz remeter à origem, mas dela se distancia pela sua natureza que se molda segundo as condições e manipulações do meio (a luz solar). A sombra é interpretável, ou seja, mesmo que o corpo do qual veio esteja “em pé”, ela parece estar no chão, com a cara no chão. A originalidade do corpo está perdida da sombra, os detalhes estão ignorados pela sombra. Desse modo, é possível articular aqui a questão da autobiografia performatizada pelo poeta nessa foto de arquivo pessoal. Os limites estão saturados, o público e o privado como limites duais perdem a sua força de oposição. E por esse modo “máquina”, Freitas Filho pratica seu exercício de escrita, as técnicas de composição e reprodução interferem diretamente na “temática” dos poemas, pois na autobiografia a ideia de uma força maquinal parece solapar a vida. Mas a vida, ao mesmo tempo, já vimos, só é posta em curso pela maquinalidade. Como sugere o título do poema a seguir, algo como um “Moto-contínuo”, na lógica do mal de arquivo, a máquina representa toda destruição da memória, mas preserva o arquivo.

Comecei cedo e distante. Para escrever, despreparei-me
desesperei: escrevo sem parar, meu álibi, meu escudo
de papel, às vezes bandeira. A letra varia, louca.
Do garrancho apressado para pegar em flagrante
à caligrafia medida, meditativa. Entre uma e outra
vale-tudo - rabisco, reparo, ruína. Leio em voz alta
gravo, escuto-me sozinho. Aí bato, copio
amasso, erro, apago, rasgo, a mão, os dactilografos, borro
o monstro, com elefantíase, apuro. Agora, dígito, salvo
me perco, delete, sem impressão. “Amanhã recomeço”
(FREITAS FILHO, 2009, p. 46)

Essa pressa desvairada é “[...] para pegar em flagrante/ à caligrafia medida, meditativa/”. Pela composição do poema, marcado pelo excesso de vírgulas, pode-se notar apressa que aponta para eclipse da oração dado o exercício desesperado: “Aí bato, copio/ amasso, erro, apago, rasgo, a mão, os dactilografos, borro/ o monstro, com elefantíase, apuro”. Esse poema é um exemplo daquilo que diz, salienta a condição do arquivo, mas de maneira performatizada pela hipérbole na simulação do procedimento da escrita para

ênfatizar o caráter do arquivo virtual em permitir ao texto mudanças e alterações infinitas. Seria complementar dizer nas palavras de Derrida que “O arquivista produz arquivo por isso que ele não se fecha jamais”. Abre-se a partir do futuro” (2001, p. 88), o que Freitas Filho assinala como “Agora, digito, salvo /me perco, delete, sem impressão. ‘Amanhã recomeço’”.

É pela lógica da estrutura do texto, apontada por Derrida, que Freitas Filho articula um pensamento contemporâneo que molda o sujeito em sua relação com o autobiográfico. Se o texto tem esse caráter interminável, sempre exposto a um recomeço, sendo, aliás, somente dessa forma agressiva que se garante ao futuro, o autobiográfico é instaurado pelo “eu” que se integra ao texto, um eu-texto, abalado por essa estrutura que o retira da vida para fazê-lo escrito. O que esse “eu” traz da vida não é senão uma parte do poeta que perde em qualidade *autobio*, para ser apenas *grafia*. Não há separação maniqueísta entre esses antigos opostos, a vida está presente no texto, e no texto torna-se um elemento articulado à escrita. É assim também o método explanado no poema de número 80, ainda com a ideia de “moto-contínuo”. Vamos dividi-los em três partes:

Moto-contínuo de palavras
movidos a verbetes de a a z.
Nessa ordem, vai de letra pura
à(s) palavra(s) toda(s) ou quase.
Uma por uma, uma por outra
abrindo significados em desordem
e cenários sucessivos, repletos
mas sem sequência, empilhados
(esperando que o pensamento
os passe em revista, os arrume
com a lógica, ainda que louca)
numa espécie de arquivo, máquina
de sinônimos e antônimos, estes
em espelho adversário, irrepente.
[...]

Nesse poema, Freitas Filho faz simular a lógica (“ainda que louca”) do acontecimento textual, não obstante do que se aproxima do “monstro, com elefantíase”, citado no poema anterior, também marcado pela palavra “louca”: “A letra varia, louca”. Essa cena monstruosa de enlouquecimento da produção textual pode ser relacionada àquilo que Derrida assemelhou à figura de um monstro, ou seja, quando a máquina é ligada ao acontecimento performativo. E pela impossibilidade semântica de unir a palavra monstro à

palavra semelhança (semelhante ao monstro), chega-se a um acontecimento impossível, por isso “o único acontecimento possível” (DERRIDA, 2004, p. 39).

E assim, remetendo à elaboração do poema, o sujeito lírico assume a infinitude do processo que abre “significados em desordem/ e cenários sucessivos, repletos/ mas sem sequência, empilhados [...]”. A maneira obsessiva do ato faz coexistirem em um mesmo plano a lógica e a loucura que só apontam e simulam o objetivo da escrita em apreender o espontâneo. Perpetuado pelo próprio movimento, o poema deixa de ser um acontecimento único para se repetir infinitamente nessa lógica louca, racionalidade e irracionalidade se complementando, como enfatizou Derrida, “Se por um lado o acontecimento supõe a surpresa, o arbitrário, ele supõe a exterioridade ao desejo, o que torna resistente à lógica do próprio” (2004, p. 134). Um acontecimento, então, tem sempre presente a si uma resistência externa, como no caso do poema, a máquina, que destitui o que há de próprio. Armando Freitas Filho marca bem a natureza desse “moto-contínuo” de palavras: “numa espécie de arquivo, máquina”. Parece, assim, que um arquivo para ele tem sempre o aspecto de abertura incessante como uma máquina repetitiva, desempenhando seu funcionamento. E veja: a máquina do mundo é de “qualquer natureza”, não seria a máquina só da natureza da mecânica? O sujeito poético eleva a ideia da máquina para a vida, para o mundo. O poema continua:

[...]

Moto-perpétuo, de dicção nua e crua
capta a fala, escrita e escarrada, a frio
e transforma em trabalho sem fim
todo o élan recebido, e através do tempo
da respiração dos escribas, na margem
do fluxo da existência, cola, copia, soma
com mínimos acréscimos, à primeira
vista, no dia a dia, novos destinos
em edições aumentadas que alargam
o tomo, o horizonte, a rua, o termo
o número de linha desta engrenagem
seca, dura, dilatada, estendida
além da conta e limite, que propaga
[...]

Esse “moto-perpétuo” capta “todo o élan recebido” “e transforma em trabalho sem fim” as edições do poema passado à máquina que se estendem pela possibilidade do arquivo e do tempo, os quais aumentam, inclusive, “o número de linha desta engrenagem”, diz o sujeito lírico. O poema é a engrenagem e o seu efeito de origem, de acontecimento

que já foi mutilado há muito tempo, devido à técnica de continuidade incessante, de moto-perpétuo. Além disso, percebe-se que esse é um dos poemas mais extensos do livro *Lar*, como está escrito no poema-engrenagem: “estendida/ além da conta e limite [...]”, ele performatiza seu próprio tema. Pois o poema ainda continua:

e desperta os sentidos e paisagens
da vida – conjunto de hábitos, regras
expansão do organismo que até
o declínio, replica, condensado e mutante
funções, sistemas, fases, interfaces
maneiras de dizer e ler o repertório
da espécie múltiplas e figuradas
(a vida útil de uma aeronave e do olhar
de uma lagoa que a reflete, p/ex.)
via impulso do alfabeto, do sopro do espírito
e do corpo, “em estado de dicionário”.

18 VIII 2005

(2009, p. 111-112)

O poema-engrenagem estendido propaga e desperta as sensações da vida, essa que o sujeito lírico parece paradoxalmente definir como: “conjunto de hábitos e regras”. Porque há aí novamente a lógica do espontâneo, aquilo que se pensa quando se refere à vida, ligada à natureza do programável, atributo da máquina: hábitos e regras. A vida seria, por fim, a resultante dessa fórmula de opostos.

Assim, até que chegue o declínio, a morte, o organismo “replica [...] funções, sistemas, fases, interfaces”, uma repetição de si mesmo. Esse é um direcionamento tanto ao corpo, quanto ao poema-máquina, que se desdobram em “maneiras de dizer e ler o repertório”, ou seja, a repetição leva sempre a um novo acontecimento, diferente do de origem. Tudo isso impulsionado pelo sistema do alfabeto que não cessa de engendrar infinitas palavras, comandado, por sua vez, por um desejo, “sopro do espírito/ e do corpo”, algo do orgânico, vivo e espontâneo, que está em seu “estado de dicionário”, momento anterior à elaboração do poema. Novamente uma referência ao poema “Procura da poesia” de Drummond.

3.3A matéria suscetível da autobiografia

A velocidade e a agressividade da máquina devem ser pensadas juntas à autobiografia, deixando-a na incompletude de sua própria proposta. A poesia afina a intenção ao seu gosto e objetivo, criando na escrita “outra vida”. E a poesia enquanto escrita necessita de um suporte, também colocado sob a suscetibilidade do apagamento. Isso se dá a compreender no seguinte poema:

Mudas, mudança

Vi as amendoeiras serem plantadas
em intervalos regulares, à beira-mar.
Antes das árvores moças, bailarinas
e do adubo com cheiro de cavalo
a aventura era pular dentro dos buracos
abertos no cimento da calçada
e depois subir na força dos braços
ralando peito e joelho na borda
no susto de se sentir um pouco
preso, ainda, no chão de criança.
Cinquenta anos depois, as amêndoas
caem, em cores litúrgicas:
vermelho-vinho, rubras, roxas
e são esmagadas pelos pneus pretos
contra o asfalto negro, para sempre.
(FREITAS FILHO, 2009, p. 62)

O sujeito poético que se assume em “eu” rememora as mudas que mudaram (cresceram). Ele recorda a infância em brincadeiras improvisadas e cinquenta anos depois marca seu tempo ao ver as árvores dando frutos, também envelhecidas pelo passar dos anos. Essa ambiência nostálgica do poema é perpassada pela passagem do tempo, do início da vida até o fim com a morte, tem-se, portanto, a vida, orgânica, acontecendo em seu caráter de espontaneidade e uma certa maquinabilidade dos acontecimentos, independentemente de todo desejo, de toda intenção, acontece tal qual a máquina, repetindo-se a cada ano e destituindo toda a origem. O título incomum no livro *Lar*, pela estrutura, duas palavras separadas por vírgula: “Mudas, mudanças”, fortifica a mensagem do poema pelas possibilidades de sentido. “Muda” como o silêncio atribuído às “mudanças”, como a máquina que trabalha silenciosa; “muda” no sentido de início, da primeira amostra, para logo em seguir sugerir a repetição desse início com “mudanças” que apontam para algo contínuo. Enfim, muda e mudança têm mesmo significado, segundo o dicionário *Priberam*, no que diz respeito ao “Ato ou efeito de mudar ou de mudar-se”, a repetição sempre altera, muda o arquivo.

O sujeito poético colore o poema com cores litúrgicas: “vermelho-vinho, rubras, roxas”, até cair na cor preta, negra que marca o fim, o fim da vida, “para sempre”. A imagem do poema é da ordem da poesia, a autobiografia do sujeito que relembra as plantações das árvores que, anos depois, dispensam seus frutos é revestida pela linguagem poética. Embora esse elemento da vida seja considerado parte indispensável do poema, não está aí para pensar apenas uma vida, mas amplia o horizonte da leitura para a vivência humana e também para sua trajetória como poeta, passando pela fase inicial até alcançar a maturidade dos frutos “esmagados” por causa do envelhecimento.

A suscetibilidade da matéria do livro, suporte da autobiografia, também é tematizada no poema “Ao lado da cama”, em que Armando Freitas Filho trata da deterioração do livro em seu aspecto material. E essa decomposição não é privilégio do papel, é também do corpo, da “carne crua”, da matéria orgânica, com a qual o poeta estabelece relações.

Meu livro na sua cabeceira se fosse
de carne crua, como os de Barrio
estariaputrefacto, com as páginas
tomadas pelos vermes. Há anos, jaz ali
sob o peso dos outros, que variam
insepulto, pronto para ser lido, devorado
noite adentro, mas ficou na expectativa
da leitura, e não encontrou o lugar certo
erecto na estante, onde descansaria em paz
e não a posteriori, deitado em gaveta anônima.
Alma penada sem epitáfio, revertida
ao pó das traças, do esquecimento
ao assim estava escrito, dito e feito.
(2009, p. 68)

O livro que o sujeito poético atribui a si permanece sempre na expectativa da leitura, sem chances de ser lido, sustentando o peso de outros livros que, diferentemente, eram utilizados. O livro não encontra, assim, uma “morte” digna: “nunca encontrou o lugar certo/ erecto na estante, onde descansaria em paz”, mas foi “sepultado” como indigente “deitado em gaveta anônima.” Há uma referência a Artur Barrio, artista plástico português, que reside no Brasil e seu “Livro de carne”, exposto na Bienal de São Paulo e Paris em 1977, que dava a experiência ao público da matéria em decomposição. A cada três dias a carne em formato de livro tinha de ser repostada. Com isso, Barrio movimentou a

discussão em torno do livro pela perspectiva da materialidade com o qual é feito, atrelando a escrita à vida.

Dessa forma, reforça-se a questão da dinâmica da escrita: o que ficará depois do escritor se a matéria do livro e o leitor não garantirem sua própria sobrevivência? O pronome possessivo “sua” do primeiro verso (“Meu livro na sua cabeceira se fosse [...]”) invoca o leitor. Esse processo remete ao nome próprio do poeta que por efeito pode perder tanto o seu nome quanto à obra que o leva. O poema, mais do que autorreferente, referencia o seu contexto de produção e circulação. Correndo o risco de ser uma “alma penada sem epitáfio”, aniquilado pelas traças, pelo esquecimento do leitor e pelo “ao assim estava escrito, dito e feito”. Esses atributos resultam na personificação do livro. Elevando o *status* do livro, demonstra-se como esse suporte parece ter força independente na promoção da poesia, como também os leitores têm na propagação da obra.

Relacionar uma “escrita de si” com a lógica programável da poesia e do mercado editorial resulta na exasperação dos limites que cercam essas questões. Com o título bem pertinente, o poema “Cota de arquivos” põe mais uma vez em questionamento o arquivo autobiográfico em face da máquina:

Quem os sonhará
Quando meu sono
não for mais leve ou pesado
mas de madeira e terra?

Os outros seus, longínquos?
Os outros, sem pronomes possessivos
Vivendo em pontos distantes
e diferentes do tempo e convívio
entre lembranças vigilantes
e oníricas?

Os de sangue, os de passagem
será que têm o mesmo peso e transmissão
nesta sobrevida de empréstimo
e por quanto podem durar?
(FREITAS FILHO, 2009, p. 55)

A questão posta no poema se refere a quem prolongará a existência de uma vida ou de um livro. Por quais memórias sua vida/ livro passará depois de sua morte (“Quando meu sono/ não for mais leve ou pesado/ mas de madeira e terra?”)? O problema posto não tem resposta. É uma pergunta em aberto. E a vida do sujeito lírico, do poema, quer dizer, toda a

sua história, toda a história da família e toda a história de sua obra estão arquivados sob outra condição do arquivo que não somente o autobiográfico. Em todo caso, o sujeito poético questionase esses arquivos se dispersarão sob o “mesmo peso e transmissão” e “[...] por quanto tempo podem durar?”. Essa é a principal questão do arquivo, do mal do arquivo: tornar evidente exatamente sua não apreensão. Ou seja, o arquivo é sempre tão aberto e interminável que medir sua atuação no tempo não é possível. Aliás, conforme vimos com Derrida, o arquivo é sempre modificado. O que restará no futuro desse arquivo, dessa história consignada, que já no presente, não cessa de mudar? O processo de reprodução coloca em suspense a certeza da memória. Por esses rumos, Freitas Filho adianta uma discussão interessante: depois que seu corpo morrer, como seus poemas continuarão na vida, na continuação do tempo? Vejamos que essa é uma alusão não somente ao seu arquivo pessoal, mas ao seu arquivo poético, sua obra consignada. Essa vida então nomeada pela escrita fica sujeita a seu suporte.

No poema de número 100 e último do livro, acentua-se o fim de algo, uma vez que se sabe que essa enumeração não passa da casa dos três. Não somente ao fim de seus poemas, que se estendem em *Dever*, mas ao fim dos poemas por causa do fim da vida.

100

Da casa dos três dígitos
não saio mais. Trinco.
Dia após dia de prisão
na cidade em carne viva.
Entre em si para sempre:
tendo de seu, apenas, o bodum
ranzinza do corpo
que vai se resignando
a não perseguir o inominável
nem a se persignar.

4 III 2007

(FREITAS FILHO, 2009, p. 124)

O dia vivido é como uma prisão, como o “eu” preso ao corpo. E de modo depreciativo, o sujeito lírico encara o fim do seu tempo: “tendo de seu, apenas, o bodum/ranzinza do corpo”, o mal cheiro do corpo não lavado. Corpo que desistiu de “perseguir o inominável”, o acaso, o fluxo sem roteiro da vida; agora a enumeração programada torna-se mais evidente do corpo que trinca. Corpo que também deixou de persignar, benzer-se porque a fé, talvez, seja algo do inominável. Entretanto, esse poema também

émetalinguístico. O jogo autobiográfico em *Lar*, permite uma referência à vida, ao passar do tempo, ao processo do livro enquanto arquivo. O poeta carioca, atualmente com 76 anos, não está na “casa dos três”, mas sim os poemas numerados estão.

Desse modo, a autobiografia é entendida no livro *Lar*, de Armando Freitas Filho, sob as mesmas condições do texto poético. Constituída como acontecimento performático, sustentando-se por um arquivo hipomnésico cuja maquinabilidade possibilita um suporte que dá ao texto uma constante afirmação do “eu” autobiográfico, acaba-se por retirar a espontaneidade do acontecimento. Embora os poemas estejam marcados pelo cotidiano, pela constituição de uma cena autobiográfica, enredam-se na maquinabilidade do poema: o poema de número 100, com seus três dígitos, demarca também a impossibilidade de, na vida, se ultrapassar esses mesmos três dígitos. É exatamente essa maquinação que dá propriedade ao livro quando virtualiza sua sobrevivência. Ainda aí, o nome próprio não permanece fixo como na capa do livro, ele atrai a si também a problemática – não o problema – do texto poético autobiográfico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pesquisa empreendida nesta dissertação, foi possível perceber que a poética de Armando Freitas Filho se dirige para a ideia do porvir. O poema como instrumento incerto de captação não pode mais do que se armar, uma armadilha que afinal nunca prende a sua presa. A vida também tem seu caráter erradio, sua dinâmica não se comporta nas veias entrelaçadas de um poema. Nesse sentido, para questionar a presença autobiográfica na poesia de Freitas Filho, levantamos a hipótese de que a vida está posta por traços que, por sua vez, se mesclam com a composição do trabalho poético. A poesia, assim, ao dar continuidade à cena autobiográfica, acaba por simular e criar outra vida.

Freitas Filho responde rigorosamente a essa inaptidão da escrita em representar a vida. Por isso, a elaboração de sua poesia acaba por demonstrar a dificuldade da copresença de algo tão indistinto como o biográfico no poema. Quando irmanada a dados autobiográficos, essa poesia não cede função a outra categoria textual, senão à poética. As análises dos poemas, como se viu, conduziram-nos prioritariamente à poesia. O livro *Lar*, um “livro da memória”, evidencia traços que conferem realidade ao nome Armando Freitas Filho, mas a vida do poeta é tomada em um momento depois, como rastro. Aliás, a vida do autor estará sempre presente em qualquer texto; o que Freitas Filho faz é fissurar a ferida para dar performance à temática. E se, por outro lado, é desejo do escritor desnudar sua vida, ele reconhece de antemão, como no exemplo do verso já mencionado: “Quem escreve nunca está nu, escrever é um escudo de papel”.

Para chegarmos às conclusões debatidas acerca da autobiografia no livro do poeta carioca, foi necessário no primeiro capítulo entender sua trajetória poética, que já passa de cinco décadas. A questão da vida em tensão com a escrita poética, verificou-se, foi seu limiar de poesia, por isso já evidenciava a impossibilidade, como ele mesmo afirmou, de “fixar o instável” no poema, que seria a vida. Em consequência, a poesia de Freitas Filho não se fecha no sentido de completar o jogo, por isso, segundo ele próprio, “há sempre alguma coisa que falta ou sobra”. De fato, *Lar*, foi o primeiro livro a criar uma estrutura em que se mesclam uma trajetória pessoal e intelectual, tornando aguda a questão que já se apresentava em seus livros anteriores. E essa noção do rastro tornou-se uma força bem direcionada no livro, de modo que a mantivemos para se pensar a autobiografia em *Lar*, sob a perspectiva de uma autobiografia poética, para não desconsiderar os desdobramentos

metalinguísticos dos poemas. Nesse sentido, entender a questão do nome próprio foi indispensável para pensarmos a circulação do nome, o papel do nome, bem como a questão dos limites em que se discute a fronteira tênue entre o privado e o público, porque o nome registrado na capa do livro coincide em muitos aspectos com o sujeito poético. Do mesmo modo, o nome, que podia garantir a referência autobiográfica, circula sob traços, aquilo que remanesce daquilo que resta do nome de Armando Freitas Filho. Ainda assim há um traço, portanto, ao ler essa poesia é preciso considerar os elementos referenciais no texto que já não travam limites seguros com a linguagem poética.

Assim, no segundo capítulo vimos noções mais pertinentes à memória, questão essencial para entender que a lembrança de um passado nunca é sinônimo de verdade, e o poeta em estudo defende essa ideia em muitos poemas assumindo a *hipomnésia* de sua memória, memória enfraquecida pelo tempo e que gera um arquivo de traços. O leitor é, portanto, um elemento crucial para a demanda autobiográfica no texto, como assinalou Lejeune. O pacto realizado entre autor e leitor converge a cena da escrita para a ideia de uma autobiografia, mas, como enfatizou Siscar, há uma escassez de elementos autobiográficos em *Lar*, e no fim eles estão somente a serviço da poesia para pensar o mundo, a realidade, a própria questão da memória, da máquina, da poesia contemporânea. Compreendemos, portanto, que o arquivo em Freitas Filho só pode ser construído pelo viés do traço, porque o arquivo já é por natureza submetido às rasuras do tempo.

No terceiro capítulo, ainda sob as concepções de Derrida, observou-se outra discussão próxima ao tema da autobiografia: a técnica de reprodução do livro. Isso porque Freitas Filho questiona o “livro da memória” pela perspectiva da máquina de reprodução que o sujeita a perdas no percurso do tempo e no espaço. O aspecto levantado faz parte do discurso suscitado pelo próprio poeta: “Se eu inscrevo minha história no livro quem afinal garantirá sua manutenção no curso do tempo?”. Porque o suporte de inscrição é um fator crucial para que o dizer de si propaga-se, já que um falar íntimo dado ao público tem sempre a intenção de se fazer ser ouvido e/ou lido. Somente assim, na verdade, constitui-se um arquivo. Se o suporte, o livro, e a maneira como é produzido, já afirmam suas vulnerabilidades, como manter a certeza da autobiografia? Quer dizer, não há como garantir que nenhuma lacuna intervenha de maneira a modificar o discurso autobiográfico. Em razão disso, constatamos que a discussão do autobiográfico nos poemas propicia uma discussão sobre o porvir da obra, na medida em que se coloca sob o mesmo patamar a discussão sobre a finitude da vida em contraponto com a permanência da obra. Nesse

sentido, para Freitas Filho a vida termina por unir dois opostos: a espontaneidade e a maquinalidade. Se ela parece seguir sem rumo por um lado, por outro dá a entender que obedece à maquinalidade.

Apesar de a autobiografia sugestionar colocar no centro a voz do “eu”, na poesia de *Lar*, descentraliza-se o sujeito em referência que acaba por descentralizar também o sujeito poético. A cena lírica demonstra a todo instante as faltas, as rasuras, os buracos que deveriam estar preenchidos no que diz respeito à memória. Os recalques e repressões são notados como sintomas nos textos de Armando Freitas Filho, que toma a poesia para a interrogação e o murmúrio infinitos. Há uma proposta de dispersão que inibe o ponto final da pesquisa. Isto é, a leitura do livro está submetida às interpretações posteriores, tanto quanto o arquivo que continua a constituir-se e dispersar-se. Sobre isso, é possível observar que o livro posterior a *Lar*, publicado em 2013 –*Dever* –, como já destacamos, prossegue com a seção “Numeral”, por meio da qual o poeta dá continuidade a sua obra em um processo contínuo pelos poemas enumerados “até a morte”. É assim que consideramos a autobiografia no livro *Lar*, como um arquivo que se constrói *na* escrita. E por ser construído *na* escrita já se submete às possíveis rasuras do seu suporte.

REFERÊNCIAS

De Armando Freitas Filho

FREITAS FILHO, Armando. **Dever**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Lar**,. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Máquina de escrever**: poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **Raro Mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Sobre Armando Freitas Filho

BOSI, Viviane. Objeto urgente. In: FREITAS FILHO, Armando. **Máquina de escrever**: poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CAMILO, Vagner. Lar, a autobiografia de uma poética. In: FREITAS FILHO, Armando. **Lar**,. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DINIZ, Marcelo. A poesia entrevista: uma bio-grafia de Armando Freitas Filho. **REVISTA ALEA** - Volume 5 / 2 julho – dezembro, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000200010> Acesso em: 25 de janeiro de 2015.

DOLHNIKOFF, Luis. Armando Freitas Filho: onde a poesia não mora. **Sibila** – Revista de poesia e crítica literária. Ano 15, 11 jul 2009. Disponível em <<http://sibila.com.br/critica/armando-freitas-filho-onde-a-poesia-nao-mora/3020>>. Acesso em 23 de janeiro de 2014.

FREITAS FILHO, Armando. Sou todo ouvido, olho, nariz, boca e mão. **Teresa revista de Literatura Brasileira** / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n. 10-11 (2009-2010). São Paulo: Ed. 34, 2010.

MELLO, Ramon. [Entrevista com Armando Freitas Filho]. **Armando Freitas Filho**: poesia com roupas de casa. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10059>>. Acesso em 15 de abril de 2016.

MORICONI, Ítalo. 3x4: poesia á beira do abismo. **Matraga**. Rio de Janeiro, novembro de 1986 Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga00/matraga0a07.pdf>> Acesso em: 04 de junho de 2016.

NUERNBERGER, Renan. Armando **Freitas Filho** / por Renan Nuernberger. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Sinistro**. 22 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://marcossiscar.blogspot.com.br/>>. Acesso em 20 de janeiro de 2014.

TRIGO, Luciano. [Entrevista com Armando Freitas Filho]. **Acerto de contas com o tempo**. 2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2009/07/11/a-poesia-levada-a-serio/>. Acesso em 01 de fevereiro de 2015.

VILLAÇA, Alcides. **Reflexão na verdade sólida do corpo**. Folha de São Paulo – publicado em 07 de dezembro de 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0712200311.htm>>. Acesso em 24 de janeiro de 2015.

Sobre poesia

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Trad. A. C. de Franca Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “longa vida, o poema”. In --- et al. **70/80 Cultura em trânsito**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. **O espanto com a biotônica vitalidade dos 70**. São Paulo: Almanaque, 1979.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. I. Blikstein e J.P. Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

MARQUES, Ivan. Do modernismo até hoje. In: MIGUEL, Adilson (org.). **Traçados diversos: uma antologia da poesia contemporânea**. São Paulo: Scipione, 2008.

MORICONI, Ítalo. **A poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SISCAR, Marcos. **Tomar pé**. Disponível em: <http://marcossiscar.blogspot.com.br/2012_10_01_archive.html>. Acesso em 10 de dezembro de 2014.

Sobre a autobiografia

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. Trad. N.Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. **Mal de arquivo**. Trad. C. de M. Rego. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.

_____. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. **Papel-máquina**. Trad. E. Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires Autobiográficos**: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/ Editora PUC-Rio, 2009.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. São Paulo: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Trad. J.M. G. Noronha e M. I. C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MAGALHÃES, Milena. A fronteira porosa entre literatura e autobiografia: sintoma da crise? **Letras & Letras**. Uberlândia 26 (1) 51-62, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/issue/view/1091>> Acesso em 25 de julho de 2016.

_____. **Os logros da autobiografia**: Um estudo dos traços autobiográficos em Jacques Derrida. São José do Rio Preto – SP, 2008. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura).

SISCAR, Marcos. **Ana Cristina Cesar / por Marcos Siscar**. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

Material de apoio

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/muda>>. Acesso em 29 de julho de 2016.

JELINEK, Elfriede. No infinito. In: **Lar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: PenguinClassics; Companhia das Letras, 2011.

_____. **Além do princípio do prazer**. Trad. C.M. Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Trad. A. F. Cascais e E. Cordeiro. Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

NASCIMENTO, Evando. **Retrato desnatural**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A literatura exigente**. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>. Acesso em: 14 out. 2013.

YERUSHALMI, Hayim Yosef. **O Moisés de Freud**: judaísmo terminável e interminável. Trad. J.C.Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1992.